This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Library of the University of Michigan
The Coyl Collection.
Miss Jean L. Coyl
of Detroit
in memory of her brother
Col. William Henry Coyl
1894.

EFFABER

Library of the University of Michigan
The Coyl Collection.
Miss Jean L. Coyl
of Detroit
in memory of her brother
Col. William Henry Coyl
1894.

Fine Arts
N
7310
.K46
v.32

Library of the University of Michigan
The Coyl Collection.
Miss Jean L. Coyl
of Detroit
in memory of her brother
Col. William Henry Coyl
1894.

Fine Arts
N
7810
.K46
v.32

REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

ORGANE DE LA SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN

depuis le 1er janvier 1878

RECUEIL TRIMESTRIEL

DIRIGÉ PAR

M. LE CHANOINE J. CORBLET

Membre de la Société de Saint-Jean
Correspondant de la Société nationale des Antiquaires de France
et du Ministère de l'Instruction publique.

VINGT-CINQUIÈME ANNÉE

Deuxième série, tome XV (XXXIIe de la collection).

ARRAS
LIBRAIRIE DU PAS-DE-CALAIS
rue d'Amiens, 41 et 43
P.-M. LAROCHE, DIRECTEUR

PARIS
D. DUMOULIN ET Cie
IMPRIMEURS
rue des Grands-Augustins, 5.

MDCCCLXXXI

Coyle.

NOTICE

SUR UN MANUSCRIT INÉDIT

DE LA BIBLIOTHÈQUE

DU CARDINAL DUC D'YORCK, ÉVÊQUE DE FRASCATI (ITALIE)

I

Le cardinal duc d'Yorck, dernier rejeton de la famille des Stuarts, possédait, outre une très riche biblothèque, une grande partie des papiers de la famille royale d'Angleterre. Le royaumes des « îles sœurs, » comme disent les Irlandais, a toujours eu, depuis le temps de Guillaume le Conquérant, des prétentions sur la couronne de France. Ces prétentions sont affirmées par la devise qui est française « Dieu et mon droict [1], » par les armes « écartelé de France et d'Angleterre » et enfin par l'explication qu'Édouard III donnait de ce blason. Henry II, en effet, portait seulement « de gueules à trois lions gardants d'or »; mais Édouard III y ajouta les armes de France et écrivit à ce sujet le quatrain suivant :

Rex sum regnorum bina ratione duorum,
Anglorum regno sum Rex ego iure paterno :
Matris iure quidem Francorum nuncupor idem.
Hinc est armorum variatio facta meorum [2].

Les parchemins de la famille royale, gardés avec un soin jaloux par le cardinal duc d'Yorck, donnèrent lieu à un procès célèbre. Tout

[1] Encore maintenant, la langue française est imposée à la reine, *sub pœna nullitatis*, pour certains actes d'administration.

[2] Manuscrit de James Tyrry-athlone herald of arms. 1697.

418168

cependant ne retourna pas en Angleterre et ce manuscrit est une des pièces rares qui furent laissées, le cardinal s'en étant déjà dessaisi de son vivant.

Comment était-il venu dans les mains des Stuarts? Nous ne pouvons que former des conjectures. Je croirais volontiers qu'au temps de Jacques II ce livre fut donné par la France à l'Angleterre. C'était, en effet, le moment où Louis XIV cherchait à ramener ce prince à la foi de ses pères. Jacques II de son côté aimait à s'entourer de livres pieux, les rois chrétiens lui en envoyaient, et notre manusnuscrit aurait été un de ces cadeaux, dignes d'ailleurs d'un souverain.

Le cardinal d'Yorck avait été pendant 42 ans évêque de Frascati, de 1761 à 1803 [1], et parmi les nombreuses fondations pieuses dont il enrichit sa ville épiscopale, une des plus importantes est, sans contredit, le don d'une magnifique bibliothèque fait au séminaire. A la fin du catalogue qu'il en fit dresser lui-même, nos trouvons ces mots écrits de sa main et scellés de son sceau :« Henricus Card^{is} Ēpus Tusculanus Dono dedi. »

Dans le fonds des manuscrits, il y en a un qui mérite une mention toute spéciale, par l'intérêt historique qui s'y rattache et par les enluminures qu'il contient. C'est un livre d'Heures sur vélin, petit in-12, contenant, dans les 300 pages qui le composent, l'Office de la sainte Vierge, les Vêpres des défunts et diverses autres prières. La reliure tout d'abord attire l'attention par son élégante sévérité. Elle est en velours noir; sur les plats se détachent, en vermeil, les chiffres C. M. entrelacés, surmontés de la couronne royale de France; des fermoirs d'argent attachés par des clous dorés complètent l'ornementation, et l'or de la tranche est relevé par une marbrure qui ne manque pas d'originalité.

La première page porte le titre suivant en majuscules : « Horæ in laudem Beatissimæ Virginis Mariæ secundum consuetudinem

[1] Frascati, un des sept évêchés suburbicaires qui entourent la ville de Rome, est délicieusement placé sur les derniers contreforts des monts Albains, à peu de distance de l'ancien Tusculum à qui il a succédé. Son titulaire actuel est le célèbre auteur du *Spicilegium Solesmense*, l'éminentissime bibliothécaire de la sainte Église, cardinal Pitra, de l'ordre de Saint-Benoît. Il y fait revivre les souvenirs de science et de vertu qu'y a laissés le savant cardinal Baronius.

Romanæ curiæ additis mortuorum vigiliis, MDLXI. » Nous voici fixés sur l'âge du manuscrit ; pour qui maintenant a-t-il été exécuté ? Le monogramme nous met sur la voie : à cette époque le CM, surmonté de la couronne de France, ne peut se rapporter qu'à Catherine de Médicis. En effet nous lisons, en caractères d'une autre main, sans aucun ornement et avec une orthographe qui indique le commencement du XVIIe siècle, la note suivante :

Rex Christe clementissime
Tu corda nostra posside
Ut tibi laudes debitas
Reddamus omni tempore[1].

« Heures enluminées de la Royne Catherine de Medicis regente en France et mère des rois Francois second Charles neuf^e et Henry trois^e qu'elle a veu regner tous trois. Elle est représentée dans une des enlumineures de ce livre aux Vespres des morts avec François 2e et Henry 2e son mary. Ledit Francois 2e monstre à son fils de faire prier Dieu pour luy. » Nous verrons plus loin la valeur historique de cette note. Le style de la Renaissance qui éclate à chaque page, soit dans la manière de traiter les sujets, soit dans les caryatides qui les encadrent ; les emblèmes et figurines d'animaux dessinés dans l'or des majuscules, le genre des lettres qui imitent les caractères d'imprimerie, le vieux français enfin, tout concorde parfaitement avec la date du manuscrit.

Les armes de France se répètent au bas de chaque enluminure, mais avec une particularité digne d'être notée. Sur quatorze écussons, neuf sembleraient indiquer que la miniature qui les surmonte n'aurait pas été composée pour Catherine de Médicis. En regardant le vélin par transparence, on s'aperçoit facilement que les premières armes qui y furent peintes sont « écartelé d'or et d'azur ». Ces ar-

[1] Cette prière est tirée de l'hymne des Apôtres à Laudes dans le temps pascal, et nous offre une variante. Nous lisons en effet aujourd'hui après la correction d'Urbain VIII :

Rex Christe clementissime
Tu corda nostra posside
Ut lingua grates debitas
Tuo rependat nomini.

moiries ont été grattées et à leur place on a mis l'écusson de la maison de France. Avons-nous affaire à un oubli de l'artiste ? Je le croirais volontiers, Les armes (palimpsestes) se trouvent surtout vers la fin du volume. Or cette dernière partie ne peut avoir été faite que pour la régente de France. Comme nous le verrons plus loin, les prières que l'on y a insérées ne peuvent s'appliquer qu'à une reine entourée d'ennemis puissants et habiles. De plus, le fonds même de ces prières convient parfaitement au caractère de Catherine et lui sont trop personnelles pour qu'un autre se les approprie.

Arrivons au corps même de l'ouvrage. Nous nous trouvons en présence d'un des derniers manuscrits exécutés, reste d'un art qui avait produit tant de chefs-d'œuvre et s'était inspiré d'un si vrai sentiment du symbolisme chrétien. L'imprimerie l'a vaincu, ce n'est pas à nous de nous en plaindre ; mais si l'admiration pour les engins modernes de destruction n'empêche pas les savants de recueillir avec vénération les débris de silex dont se servaient nos pères, nous devons, avec le même respect, faire connaître ce que j'appellerai les dernières épaves du Moyen-Age. C'est à nous de profiter des trésors qu'ils renferment et de les faire valoir.

Un des détails qui doit nous attacher à ce manuscrit est sa date même. Écrit en 1561, c'est-à-dire 80 ans après l'invention de l'imprimerie, il représente le dernier acte d'une lutte qui avait duré près d'un siècle ; lutte du travail intelligent contre le travail mécanique. Les lettres gothiques avaient déjà été abandonnées ; l'artiste n'en tente pas une restauration inutile, il veut battre l'ennemi sur son propre terrain en adoptant ses caractères. Toute ligne incomplète se sera terminée par une bande de couleur relevée d'or, d'un dessin simple et élégant. En un mot, il cherche à joindre à ces lettres rondes, sans style, qui, si elles parlent à l'esprit, ne disent rien aux yeux, une ornementation sobre qui en relève la pauvreté. Peut-être aussi nous trouvons-nous en présence d'un de ces courants de la mode d'autant plus bizarres qu'ils sont inexpliqués. L'invention de l'imprimerie fit délaisser tous les manuscrits, puis le goût revint d'avoir d'avoir des manuscrits au lieu de livres imprimés ; et de même que les premiers livres, sortis des presses de Guttenberg, imitèrent les manuscrits ; les derniers manuscrits à leur tour imitèrent les imprimés. Nous avons en France des exem-

ples modernes dans le même genre. Le papier à la main comportant naturellement les vergeures, la mode s'était ingéniée à les faire disparaître ; vient le papier fait à la mécanique qui les supprime, vite la mode change et veut que le papier à la mécanique porte les vergeures comme le papier à la main. Autre exemple dans le même genre. Avant d'adopter le chlore pour le blanchissage des chiffons, le papier avait une teinte jaunâtre caractéristique ; ce nouveau procédé donne à la pâte la blancheur mâte que tous désiraient ; à l'instant, la mode changeante impose au fabricant le papier dit de chine, c'est-à-dire coloré artificiellement pour imiter celui des vieilles éditions.

II

Le livre d'Heures commence par un calendrier fait spécialement pour la Reine. Parmi les saints, on peut citer les noms suivants : Ste Geneviève, Ste Emerentiane (*sic*) et Ste Bathilde en janvier. Ste Brigide commence le mois de février. Le 10 mars omet les quarante martyrs de Sébaste, mais en revanche nous fait célébrer au 9 la fête des quarante mille autres. Ste Oportune est fixée au 23. Dans le mois de juillet, nous trouvons la translation de S. Martin au 4 ; celle de S. Thomas au 6 et les VII dormans au 27. Le 11 août est consacré à la *saincte couronne*. Le premier novembre, par une exception singulière, ne porte pas la fête de tous les saints ; mais c'est certainement un oubli de l'écrivain, puisque le dernier jour d'octobre en porte la vigile. Notons aussi que l'octave manque, et que S. André au 31 est ortographié *S. Andry*. Enfin le 16 décembre, au lieu d'avoir une indication de saint, porte les mots « O Sapientia. »

Ce calendrier étant beaucoup trop chargé pour l'époque de sa composition, ne peut donner que très peu de renseignements liturgiques. L'écrivain y a rassemblé tous les saints, pour qui Catherine avait une dévotion spéciale, ou qui avaient une place particulière dans l'évangélisation et la civilisation de la France. De là vient cette foule d'évêques et d'abbés que nous y rencontrons.

Après le calendrier, et comme un préambule obligé que nous rencontrons du reste dans les livres d'heures du XIVe et du XVe siècle, est un extrait des quatre Évangiles. En tête de chacun d'eux se

trouve une petite miniature assez finement exécutée pour supporter l'examen à la loupe. Elle représente l'évangéliste à qui l'extrait est attribué, dans l'attitude d'un homme écrivant, sauf S. Luc. Celui-ci, en effet, peint une image de la Vierge Mère qu'il semble voir dans le lointain. Chacun d'eux a à ses pieds l'animal symbolique qui est devenu sa caractéristique.

Mais la partie la plus importante de la vie du divin Maître est sans contredit sa douloureuse passion. Elle a été pour nous la source du rachat et de la liberté, mot sublime qui n'est vrai qu'au Calvaire. Aussi voyons-nous suivre la passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ selon *S. Jehan*. La magnifique miniature qui la précède est véritablement touchante et montre l'idée chrétienne guidant, encore à cette époque, le peintre dans son travail. Nous sommes au jardin des Olives, la nuit est noire, les torches des soldats sont à l'arrière-plan, comme si elles refusaient d'éclairer la scène de la trahison. Judas vient d'embrasser le divin Maître et a encore ses lèvres collées à sa figure sacrée. A ce signal bien connu, les soldats se sont jetés sur Jésus et le tirent violemment. Que fait Notre-Seigneur? Il ne semble pas s'inquiéter des soldats qui l'entourent et le saisissent; le baiser du traître le laisse même indifférent; il regarde plus loin. Il a vu Malchus terrassé par S. Pierre; l'apôtre, dans son zèle ardent, tire l'épée et va frapper; Notre-Seigneur étend la main et l'arrête. Ce geste, il est vrai, sera impuissant; mais Dieu le complétera par un miracle. Dans toute cette scène, le Fils de l'homme ne voit qu'un de ses ennemis à défendre, et son seul mouvement est un acte de charité. Les peintres d'alors avaient bien saisi le caractère du Maître et leur talent recevait de nouveaux secours de leur foi. Dans un autre manuscrit, antérieur de 200 ans à celui que nous étudions, la même pensée est encore plus clairement rendue, et l'artiste, pour l'exprimer davantage, a fait une faute contre la vérité historique. Au moment où le traître donne à Notre-Seigneur le baiser fatal, le divin Maître tient dans ses mains l'oreille ensanglantée de Malchus et le guérit.

III

Nous passons à l'office de la Ste Vierge « secundum consuetudi-« nem Romanæ curiæ », dans lequel on en a intercalé deux autres : l'un *de Cruce*, l'autre *de Sancto Spiritu*. Ils sont vraiment une miniature. Après le *Deus in adjutorium* et une antienne, vient une hymne composée d'une seule strophe; puis une autre antienne avec verset et enfin l'oraison. Dans l'office de la croix, l'hymne est le commentaire de ce quatrain si connu, qui se trouvait en tête des vieilles éditions du bréviaire, et donnait la correspondance des différentes heures liturgiques avec les diverses scènes de la passion du Sauveur. Ces strophes sont sans art, la pensée y est tout, et une simple rime nous rappelle que nous avons affaire à un essai poétique. Aussi cette absence de toute recherche me porterait à croire qu'elles sont beaucoup plus anciennes que le livre lui-même. Le lecteur pourra en juger par les citations suivantes :

A Matines..... *Patris sapientia veritas divina*
Deus homo captus est hora matutina
A suis discipulis cito derelictus
A Iudæis venditus traditus et afflictus.

A Prime..... *Hora prima ductus est Iesus ad Pylatum*
Falsis testimoniis multum accusatum
In collo percutiunt manibus ligatum
Vultum Dei conspuunt lumen cœli gravatum.

A Tierce..... *Crucifige clamitant hora tertiarum*
Illusus induitur veste purpurarum
Caput ejus pungitur corona spinarum
Crucem portat humeris ad locum pœnarum.

A Sexte..... *Hora sexta Iesus est cruci conclavatus*
Et est cum latronibus pendens deputatus
Præ tormentis sitiens felle saturatus
Agnus crimen diluit sic ludificatus.

A None..... *Hora nona Dominus Iesus expiravit*
Hely clamans animam Patri commendavit.
Latus eius lancea miles perforavit
Terra tunc contremuit et sol obscuravit.

A Vêpres..... *De cruce margaritis ornata deponitur hora vespertina.*
Fortitudo latuit in mente divina
Talem mortem subiit vitæ medicina
Heu corona gloriæ jacuit supina.

A Complies.... *Hora completerii datur sepulturæ*
Corpus Xi nobile spes vitæ futuræ
Conditur aromate, complentur scripturæ
Iugi sit memoria mors hæc mihi curæ.

Dans toute cette suite d'Heures liturgiques, huit miniatures, traitées avec la même finesse que la première, nous retracent les différents traits de la vie de Notre-Seigneur. L'Annonciation commence la série, mais est moins bien réussie que les autres : l'ange est maniéré, la position de la Vierge tourmentée comme une statue de Bernini : il semblerait que le souffle chrétien a fait défaut au peintre. La Visitation de la Ste Vierge est de la même manière et ne doit pas nous arrêter. Dès ici, cependant, je dois faire une remarque. Les miniatures qui représentent une scène de nuit, telle que la Nativité, l'adoration des Mages, le jardin des Oliviers, etc., sont bien mieux faites, et inspirées par un esprit plus profondément chrétien. En les comparant avec les autres, je serais assez incliné à croire que deux artistes d'inégale valeur ont travaillé au même manuscrit.

Vient après la Nativité traitée avec une grande science de peinture. La foi et l'amour ont guidé le pinceau du miniaturiste. On ne pourrait en dire autant de l'enluminure suivante. Les bergers sont dans la campagne, les uns gardant leurs troupeaux, les autres se chauffant à la flamme d'un grand feu. Un ange vient les avertir qu'un Sauveur leur est né, mais ils ne paraissent pas s'en émouvoir beaucoup. Il est vrai de dire que l'ange est placé tellement loin, que le son de sa voix a dû arriver très affaibli. Tout est sacrifié au paysage, bien traité du reste.

L'adoration des Mages est au contraire complètement chrétienne. Au milieu de la nuit, dans cette étable illuminée par l'étoile miraculeuse et la lumière que tient S. Joseph, tous les personnages se groupent, sans se confondre, autour du centre qui est l'Enfant-Dieu. On voit que c'est pour lui seul qu'ils sont venus de si loin ; c'est à lui seul que leurs hommages s'adressent ; c'est lui seul qui, après avoir illuminé leurs intelligences de sa lumière, échauffera

leurs cœurs de son amour, et les rendra capables de lui donner leurs vies après lui avoir donné leurs trésors. Le plus vieux, agenouillé devant Notre-Seigneur présenté par la Ste Vierge, lui offre une coupe pleine d'objets précieux. L'Enfant-Dieu en a tiré une chaîne terminée par une croix d'or qu'il tient dans ses petites mains. Cet anachronisme naïf n'est pas sans signification. Il nous montre l'unique pensée qu'eut Notre-Seigneur, depuis le premier moment de son existence : mourir pour nous sauver.

Nous voyons après la présentation et la fuite en Égypte. La première scène n'offre rien de bien particulier, sauf une faute contre la vérité historique. On porte trois tourterelles pour le rachat de l'Homme-Dieu, au lieu des « duos pullos columbarum » dont parle l'Écriture. La seconde nous donne un détail curieux. Le peintre fait accompagner la Sainte Famille par le bœuf, qui marche à côté de l'âne. Cette variante me semble digne d'être notée, car elle est assez rare.

La miniature qui représente Notre-Seigneur mort en croix est traitée avec un sentiment tout chrétien et une scrupuleuse vérité historique. Au pied de la croix du divin Maître expiré, sont debout Marie sa mère et Jean le disciple bien-aimé. Le Christ expirant a incliné sa tête vers elle ; de son côté droit entr'ouvert, le sang a coulé et a laissé des traces d'un rouge vif sur son corps et sur sa croix. A genoux, Marie-Magdeleine embrasse avec ardeur l'instrument de notre rédemption [1]. A droite et à gauche, se dressent les gibets des deux larrons. L'un, aux cheveux blonds, homme dans la force de l'âge, a incliné, en mourant, la tête vers celui qui lui a promis les joies du Paradis ; l'autre, au contraire, vieillard chauve et à l'aspect mauvais, a la tête courbée vers la terre, comme fléchissant sous le poids de ses crimes sans pardon. Ils ont été attachés à la croix par des cordes, suivant que l'indique la tradition, et le sang s'échappe à flots de leurs jambes brisées. Ce détail, rigoureusement conforme à l'Écriture, se rencontre rarement.

[1] Sur la position de sainte Marie-Madeleine dans les scènes évangéliques, il est bon de remarquer que cette Sainte est toujours à genoux, et toujours à genoux du côté des pieds du Sauveur. Les textes sacrés rendent suffisamment compte de cette particularité, pour qu'il soit nécessaire d'y insister davantage.

Le Calvaire avait donné à l'Église le baptême du sang; à la Pentecôte elle devait recevoir celui de l'Esprit; et comme Marie au Calvaire avait la place d'honneur, nous la retrouvons, dans l'enluminure consacrée à cet autre mystère, assise sur un trône au milieu des apôtres. Elle est calme, recueillie et concentre toutes les puissances de son âme. Elle connaît le prix des faveurs divines, et ne veut pas perdre une seule goutte de cet océan de grâces que Dieu répand en ce moment sur sa mère et sur son Église. Mais la Ste Vierge ne devait passer qu'un temps sur la terre; sa place était dans le ciel. Le peintre nous la représente donc, dans une miniature suivante, portée sur des nuages d'azur jusqu'au pied du trône de l'infinie Majesté. Le Père et le Fils posent sur sa tête une couronne royale d'or; et cette couronne porte les lys de France. L'artiste aura voulu, par là, transcrire à sa manière le mot fameux « Regnum Galliæ, regnum Mariæ », mot qui est vrai encore malgré les défaillances de l'heure présente, et qui, espérons-le, le sera plus encore dans l'avenir.

IV

Anciennement les sept psaumes pénitentiaux entraient beaucoup plus qu'aujourd'hui dans la vie du chrétien, car la foi était plus vive. La vie surnaturelle, en effet, s'éclaire à ce flambeau. Sa lumière s'affaiblit-elle ? Tout se noie, se confond dans une demi-obscurité, qui laisse à peine distinguer le bien du mal, le juste de l'injuste, le crime de la vertu. Mais si ce flambeau devient plus ardent, ses rayons se développent, s'étendent, pénètrent les recoins les plus cachés. Alors les remords s'éveillent, les consciences engourdies secouent leur torpeur, et les fautes trouvant moins d'excuses, parce que leur laideur devient plus manifeste, excitent à une pénitence plus sérieuse. De là le fréquent usage des psaumes, dans lesquels David déplore ses crimes et en demande pardon à Dieu. Maintenant ces psaumes se sont réfugiés dans le Bréviaire, et malheureusement ils y restent. Mais anciennement il n'en était point ainsi. Le livre d'heures d'une reine de France contenait les sept psaumes de la pénitence en latin, et le vélin fatigué montre lui-même que les pages en ont été souvent feuilletées. Avouons aussi que Cathe-

rine de Médicis pouvait en avoir besoin. Une miniature nous représente le saint roi David à genoux dans la campagne. Sa coiffure de velours bleu, cerclée d'une couronne d'or et retroussée d'hermine, est à ses pieds, à côté de sa harpe. Dans le ciel, un ange lui apparaît, tenant de la main gauche une tête de mort, de la droite un paquet de verges et une épée flambloyante. La figure du saint roi, traitée avec beaucoup de délicatesse, exprime son indécision entre les fléaux qu'il doit choisir et l'ardente prière qu'il adresse à Dieu pour en être délivré.

La meilleure manière d'obtenir de Dieu rémission et pardon de ses fautes, est d'employer le secours des saints, qui, comme le dit S. Cyprien, « De sua salute jam securi, de nostra tamen sunt solli- « citi. » C'est pour cela que, dans le bréviaire Romain, la sainte Église nous met les litanies immédiatement après les psaumes pénitentiaux. Elle semble, en agissant ainsi, vouloir nous indiquer le moyen d'assurer à notre prière l'efficacité dont elle a besoin, et à nos cœurs, la grâce du repentir. Le manuscrit suit la même marche et, après les Psaumes pénitentiaux, il met les *Lætaniæ* (*sic*). Voici quelques-uns des noms qu'il y intercale; à part ces additions, elles sont à peu près les mêmes que celles que nous possédons actuellement :

S. Marcial (*sic*) est compté parmi les apôtres; S. Clément, S. Corneille, S. Blaise, parmi les martyrs; S. Eutrope, S. Remy, S. Louis, S. Claude, S. Maur, parmi les confesseurs; Ste Anne, Ste Marie-Madeleine, Ste Marguerite, Ste Barbe, Ste Geneviève, Stes Foi, Espérance et Charité, parmi les vierges et les veuves. L'addition de Ste Anne est particulièrement remarquable ; elle se trouve dans d'autres manuscrits plus anciens, entre autres dans un magnifique livre d'heures du XVe siècle tiré de la bibliothèque du même cardinal. Cette insertion nous montre quelle était la vénération de nos ancêtres pour ce modèle des épouses et des mères. Ste Marie-Madeleine est placée avant les vierges, probablement à cause de la foi ardente qui lui a mérité d'avoir, seule parmi les saintes de son sexe, le *Credo* récité à sa messe.

V

Arrivant aux vêpres des défunts nous nous trouvons en présence d'une enluminure historique, qui donne un grand prix au manuscrit. Job est assis sur son fumier. Dans le fond, sa maison et ses richesses sont dévorées par l'incendie; la fumée s'en élève en tourbillonnant et jette comme un voile de deuil sur tout le tableau. Les mains jointes, le saint homme semble s'écrier : « Miseremini mei, saltem vos amici mei. » A droite sont trois personnages, celui du milieu est Catherine de Médicis. Elle est vêtue de velours noir; son visage d'un blanc mat est encadré par une fraise de dentelle ajustée autour de son cou à la mode du temps, et sa paleur est encore relevée par un voile noir qui, tombant derrière sa tête, fait ressortir son opulente chevelure d'un blond doré. A côté d'elle sont Henry II son mari et un de ses enfants, que nous croyons être François II. Henry II montre à son fils Job assis sur son fumier et paraît lui recommander de faire prier pour lui; car, déjà sorti de ce monde, il est accablé de douleurs, comme le saint homme qu'ils ont sous les yeux. Cette scène touchante est une protestation contre l'hérésie huguenote, dont l'occasion fut une publication d'indulgences, et dont l'une des erreurs fondamentales fut l'inutilité de la prière, la plus efficace des œuvres du chrétien. Les Protestants d'alors niaient encore le purgatoire; cette miniature en est l'affirmation simple, mais nette. Elle nous montre l'esprit de foi qui régnait à la cour de Catherine, reine de France, esprit que les demi-mesures, les manœuvres et expédients diplomatiques ne pouvaient lui enlever. Catherine était italienne, ne l'oublions pas; et si sa politique s'inspirait trop souvent des idées que Machiavel a réunies plus tard en un corps de doctrine, sa foi se nourrissait d'un passé trop glorieux pour pouvoir être abandonné.

Cette miniature soulève cependant un problème historique. Henry II était mort le 15 juillet 1559. Le manuscrit étant de 1561 n'a pu être écrit de son vivant. François II de son côté était mort le 5 décembre 1560, à l'âge de 17 ans, après un règne de près d'un an et demi. Quand le manuscrit fut terminé (notons ce mot), il n'existait plus. Ces difficultés chronologiques, l'âge que la miniature donne

Dlexi quoniam exaudiet
dominus : vœem oratio
nis mex

à ce second personnage, sembleraient indiquer que la note mise au commencement du volume aurait besoin de correction. Revoyons-en le texte : « Elle est représentée dans une des enlumineures de ce livre aux vespres des morts avec François II et Henry II son mari, ledit François II monstre à son fils de faire prier Dieu pour luy. » Cette phrase implique une contradiction. Le premier membre donne comme personnages Henry II et François II ; le second membre, François II et son fils. Il y a là une erreur ; on a voulu écrire : « Ledit Henry II monstre à son fils (François II) de faire prier Dieu pour luy. » Et en effet François II, mort à 17 ans, n'avait pas d'enfants, quoique déjà marié à Marie Stuart, plus tard reine d'Écosse. L'on dira peut-être que le manuscrit portant la date de 1561 doit nous donner le portrait de Charles IX, alors régnant? Mais Charles IX, né en 1550, n'avait alors que onze ans, et la miniature accuse un jeune homme d'une vingtaine d'années, âge qui convient à François II. Tout bien considéré, je crois que nous avons là le portrait de François II. La miniature aura été composée pendant qu'il vivait encore, 1560, et le manuscrit terminé seulement l'année suivante 1561. Ce genre de travail, à cause des nombreuses enluminures demandait un laps de temps assez long, et l'on comprend très bien que, commencé sous un règne, il ne fut achevé que sous un autre. En résumé, Henry II montre à François II, son fils, le saint homme Job, lui demandant de faire prier Dieu pour le repos de son âme, et quand le livre d'heures fut terminé sous Charles IX, la régente de de France pouvait implorer la miséricorde divine pour son mari et son fils premier-né.

Après les vêpres des défunts, viennent diverses oraisons tirées du missel Romain. Notons y entre autres une adressée à S. Louis, l'autre à Ste Catherine, ce n'était que justice. En tête, nous trouvons une magnifique miniature représentant la sainte Trinité. Dans un nuage de pourpre et d'or, au centre est le Père éternel, la tête ceinte de la tiare ; à sa droite, Dieu le fils, couronné d'épines, la croix appuyée sur son épaule ; à gauche, le Saint-Esprit tenant dans la main une colombe. Le Fils et le Saint-Esprit soutiennent un triangle d'or, symbole imparfait de cet ineffable mystère. Au bas de ce tableau, par une exception singulière, nous n'avons pas les armes de France, mais celles d'Orléans (de France, au lambel de 3 pendants d'argent).

L'antienne de S. Étienne est particulièrement curieuse, et je ne puis résister au désir de la citer. « Ave senior [1] Stephane, ave paradisi paradoxe, qui inter agmina plebis iudaice velut lampas ardentissima apparuisti Domino. Nunc sydus inter sydera cœlestis aule succurre huic familiæ gratissima tua intercessione. ℣. Ora pro nobis beate prothomartyr Stephane. » A S. Louis on a donné cette autre : « Magnificat gesta clarissima sancti Ludovici divino cultui devotum hodie præsens collegium cuius sancta conscendit anima sub fine felici regni perpetui cum sanctis patrie sublime solium. » Cette phrase est tellement contournée, à force d'inversions, que le sens devient très difficile à saisir. « Cette réunion de personnes, dévouées au culte divin, glorifie les magnifiques actions de S. Louis. Sa sainte âme, à l'heureuse fin d'un long règne, s'est assise, au milieu des saints, sur le trône élevé qui lui était préparé dans la patrie. »

VI

Le livre des Heures semblerait fini, et cependant la partie la plus intéressante nous reste encore à étudier. Les enluminures font, il est vrai, complètement défaut ; mais ces pages plus modestes nous révèlent la vie chrétienne de Catherine dans son intimité et dans les différents exercices de sa journée. Un grand nombre de ces prières semblent avoir été composées exprès pour elle, et tout porte à croire qu'elle a dû souvent les réciter. Le lecteur y trouvera une saveur, un parfum d'antiquité, qui le reportera à ces temps anciens trop calomniés pour qu'ils n'aient pas été heureux.

Le manuscrit nous offre d'abord la prière du chrétien :

« S'ensuyvent les quatre protestations les quelles la personne doibt dire au soir et au matin pour tant qu'elles sont prouffitables à la vie et à la mort.

« Premièrement. Sire Dieu de tous les biens que tu ma faictz et donnez humblement je te mercye protestant que je les tiens de toy.

« Secondement. Sire Dieu de tous les maulx et péchez que je

[1] Notons l'expression *senior Stephane*. S. Augustin (*Serm. 2. de S. Steph.*) dit au contraire « Ibi (in Ierusalem) in ipso iuventutis flore decorem ætatis suæ sanguine purpuravit ». Ici *senior* indique seulement la vénération.

commis jamais de tout mon cœur ie men repens et t'en crye mercy protestant de les corriger et d'amender ma vie.

« Tiercement. Mon Dieu mon créateur ie proteste de vouloir vivre et mourir en la vraye foy catholique et de croire fermement tout tant que croit nostre mère saincte Eglise.

« Quartement. Sire Dieu je proteste que tous biens que je feray aujourd'huy et iamais ie les veux faire pour l'amour de toy, pour le salut de mon ame, de mon prochain et des trespassez + in nomine...

« Protestation de la foy.

« Sire Dieu moy qui suys vostre humble serviteur et indigne créature, proteste icy devant vostre précieux et digne corps que je veulx vivre et mourir en vostre saincte et glorieuse foy catholique en vous demandant grace, miséricorde et pardon de tous mes maulx, offenses et pechez que j'ay commis contre vostre divine majesté, dès le temps de ma jeunesse jusques à l'heure de maintenant. Et vous requiers que si l'ennemy, en l'article de la mort, par ses tentations me faict penser dire ou faire chose qui soit contre la foy et le salut de mon âme, qu'il vous plaise le me pardonner. Car de ceste heure ie y renonce en vous advouant, mon Seigneur, créateur, père et rédempteur, vous remerciant au surplus de tous les biens, bénéfices et grâces que vous m'avez faict et faictes encore de iour en iour sans l'avoir desservy. Vous supplie de rechef que me donniez grâce de vous parfaictement aymer et accomplir vostre volonté sans iamais mortellement vous offenser. Donnez-moi aussy patience contre les adversitez de ce monde, imprimez en mon cœur la mémoire de vostre douloureuse passion et à la fin de mes jours donnez-moi grace de bien mourir. Et apres ma mort, que mon ame sera présentée par vos saincts anges devant vostre très digne maiesté. La veuillez colloquer a vostre dextre avecques les saincts et esleus en perpetuelle félicité. Amen. »

Après ces protestations, qui sont une espèce de préambule, vient la prière proprement dite. L'auteur ne nous en indique pas la matière, il se borne à établir une règle pratique pour bien prier, et établit sa petite thèse par une courte sentence tirée de l'Écriture sainte. Je me bornerai à donner les différents titres.

« Oraison à nostre Dieu et à notre Dame. Utilité et prouffict de

l'oraison.—Enseignemus [1] du roy David. — La manière comme lon doit orer et fault orer en grande reverence. — Fault orer en secret. —Fault prononcer distinctement. — Fault user de peu de parolles. —Fault orer de cœur.—Faut rendre le vœu de son oraison [2]. »

Viennent ensuite une série d'oraisons en latin, appliquées aux différentes circonstances de la journée d'une reine de France. Catherine lisait le latin et, sauf quatre pages, tout le manuscrit est écrit dans cette langue. Que nous sommes loin de cette époque aujourd'hui !

Tout d'abord nous y lisons une « oraison pour son réveil » dans laquelle elle demande la protection de Dieu, l'exemption du péché, des tentations, de la calomnie des hommes. « Libera me a calumnia *hominis ;* » et enfin un regard bienveillant de Dieu : « Fac clare appareat favor vultus tui, Domine erige me servum tuum. Amen. » Dans l' « oraison pour le matin à l'église », elle demande principament trois choses :

« 1. Plana sit ante oculos meos via qua itur ad te, non habeant unde glorientur qui insidias parant mihi [3].

« 2. Infirma hostes meos deus irrita fac consilia eorum... subverte illos siquidem te quoque exasperant.

« 3. Infirma sceleratos ut gaudeant quotquot subsiderunt se tibi. »

Et non contente de cette prière quotidienne, car Catherine de Médicis assistait tous les jours au saint sacrifice, suivant la coutume de temps-là, elle s'est donné le luxe de trois oraisons spéciales : l'une « pour impetrer vengeance de mes ennemys », l'autre « quant lon est contraint de passer parmy les ennemys », la troisième « pour impetrer victoire ». La seconde est ainsi conçue et donnera une idée du style des autres : « Eruat super hostes meos formido et pavor in magnitudine brachii tui, domine. Oculi eorum hebetescant, corda eorum infatua et dorsa eorum enarva (*sic*). Et tuto transeam per medium illorum ego servus tuus. Amen. » Ces prières suggèrent deux

[1] Le mot *enseignemus* mis pour « enseignements » est certainement une faute de copiste.

[2] La rubrique « fault rendre le vœu de son oraison » est expliquée par le texte (*Eccl.* V.) « Si quid inter orandum promiseris absque mora illud persolve. »

[3] Dans d'autres passages du manuscrit, *mihi* est écrit comme il se prononce en Italie « michi ».

remarques. Aux yeux de Catherine, la France disparaît entièrement. Elle ne dit point que Dieu me donne vengeance des ennemys de la France, de ceux de mes fils qui doivent en occuper le trône ; c'est elle qui se met en scène, c'est de ses ennemis qu'elle veut être vengée, c'est des embûches qui lui sont dressées qu'elle veut être délivrée. Le moi égoïste revient non seulement à chaque prière, mais à chaque membre de phrase. Par exemple, l' « oraison pour impetrer victoire » semblerait avoir un but général, français en un mot ; mais, au lieu de la prière d'une reine de France, nous n'y voyons que les vœux égoïstes d'une Catherine de Médicis. Lisons : « Deus ut e malis eripias me domine ut auxilieris me festina. Supplicum sume de adversariis meis : pugna adversus oppugnantes me. Eripe clipeum et lanceam, et fer suppetias mihi. Arma te gladio et hasta ut occurras persecutoribus meis, promitte alaturum te animæ meæ salutem... » Et ces oraisons dans le même style, avec le même *moi* revenant toujours sous toutes les formes, à tous les cas de la grammaire, couvrent encore une page du manuscrit. C'est en vain que dans tout le livre d'Heures on chercherait une prière pour le royaume de France ou même pour la famille royale. Catherine de Médicis existe seule pour Catherine de Médicis.

VII

Après, et sous la rubrique « à l'élévation du corps de Nostre Seigneur » nous lisons l'aspiration si connue « Anima Christi sanctifica me, corpus Christi salva me », etc. Deux variantes tout d'abord sont à noter. La première est l'introduction de l'invocation « Sudor vultus Christi virtuosissimi sana me. » La seconde, la conclusion « ut cum angelis et sanctis laudem te dominum salvatorem meum in sæcula sæculorum amen. » Trompé par l'indication de tous les bréviaires et missels, j'avais cru que cette belle prière avait été composée par saint Ignace, et j'avais beaucoup de peine à concilier ce préjugé avec la date de mon manuscrit. Saint Ignace, en effet, mort en 1556, n'avait pas encore reçu les honneurs de la béatification, et partant ne jouissait pas de cette vénération qui s'attache à ceux que l'Église place sur ses autels. Les pratiques pieuses, les prières dont il était l'auteur, restaient dans le cercle de sa famille

spirituelle et dans la sphère où son action se faisait sentir; mais ni les unes ni les autres n'avaient cette catholicité qui est un des fruits de la canonisation. De plus, les Jésuites n'étaient pas encore connus en France. Le Père Edmond Auger fut, il est vrai, appelé en 1559 par le Roi avec deux autres de ses confrères; mais Pamiers était le séjour qui lui était fixé. De là il rayonna dans le midi de la France et nous le voyons à Paris qu'en 1567, où il prêcha le carême à la Cour devant Charles IX. L'année 1561 vit un autre célèbre Jésuite au trop fameux colloque de Poissy. Le R. Père Laynez, second général de la Compagnie, accompagnait le cardinal d'Este qui s'y rendait comme légat du Saint-Siège. L'année 1561 est, ne l'oublions pas, la date du manuscrit; or le colloque de Poissy n'eut lieu que dans le second semestre de l'année, et le cardinal d'Este n'arriva que pour sa conclusion. L'influence du P. Laynez n'aurait donc pas eu le temps de se faire sentir assez, pour faire introduire cette prière « anima Christi sanctifica me.... » dans les pratiques ordinaires de piété.

Dans cet embarras le mieux était de constater, tout d'abord, l'existence et les preuves de la tradition des Pères de la Compagnie de Jésus. Je m'aperçus bien vite que cette prière était indiquée dans les exercices spirituels de saint Ignace. Restait à savoir si elle avait été composée par le grand serviteur de Dieu, ou bien s'il n'avait fait qu'introduire dans son livre une prière déjà en usage de son temps. En consultant la version espagnole originale, je trouvai la réponse à mes doutes. Cette édition, imprimée pour la première fois à Rome en 1615 pour conserver à la postérité un monument si précieux, fut rééditée plusieurs fois et notamment à Madrid en 1858. Or, dans toutes ces éditions, la prière qui nous occupe ne se trouve pas dans le texte; reproduction fidèle et intégrale du manuscrit du Saint. On la lit seulement en appendice sous la rubrique « Prière dont se servait saint Ignace. » Et en effet, dans le cours de ses méditations, on y renvoie en citant seulement les premiers mots comme si elle était, d'autre part, connue des lecteurs.

A ces témoignages si clairs, je puis en ajouter un autre non moins probant. Les savants jésuites que j'ai interrogés sur cette question ont été unanimes à me répondre à peu près en ces termes: « La tradition de notre Compagnie nous donne saint Ignace non comme l'auteur, mais comme le vulgarisateur de la prière *Anima*

Christi sanctifica me.... Elle passa de sa bouche dans celle de ses frères, et devint une de nos plus chères dévotions. »

Cette prière nous offre encore un autre intérêt en nous montrant les dispositions intimes de Catherine et de sa cour dans l'année 1561. Le fameux colloque de Poissy allait s'ouvrir, s'il n'avait pas déjà commencé ses séances. La reine de France voulait y tenter, ce que l'on appellerait de nos jours, l'essai loyal d'une conciliation. Elle savait fort bien qu'il ne peut y avoir de point de rencontre entre les affirmations catholiques et les négations huguenotes. Fille d'une patrie où la foi est héréditaire, elle en conservait le dépôt intact au fond de son cœur; mais ce double jeu servait les intérêts de sa politique astucieuse et fourbe. L'histoire nous apprend, du reste, qu'elle n'était point femme à reculer devant un moyen d'une moralité douteuse, pour arriver à son but. Le colloque de Poissy et notre manuscrit nous donnent la preuve de l'un et de l'autre.

L'erreur principale, que soutint Théodore de Bèze, tantôt ouvertement, tantôt en la cachant sous des expressions équivoques ou des tournures ambiguës, fut la négation de la présence réelle de Notre-Seigneur dans la sainte Eucharistie. C'est cette présence réelle, qu'en ce moment là-même, le livre d'Heures de Catherine soutient avec une insistance expliquée seule par les attaques dont ce dogme était l'objet.

La prière *Anima Christi sanctifica me...* n'a point de relations directes avec la sainte Eucharistie; mais transcrite sous la rubrique « à l'élévation du corps de Notre-Seigneur », elle prend un nouvel aspect. Chacune de ses invocations devient un acte de foi à la présence réelle, et en affirme le dogme dans son ensemble comme dans ses détails. Le manuscrit continue : « Quand on lieve le calice' dis. Vere sanguis domini nostri Iesu Christi qui de latere eius cum aquâ fluxisti : tu mihi sis consilium protectio atque defensio corporis et anime (sic) in presenti vita et in futuro sæculo per infinita sæculorum sæcula.... Quand on l'a reçue (l'Eucharistie), dis. Vera perceptio corporis et sanguinis tui Deus omnipotens non mihi veniat ad iudicium neque ad condemnationem »..... Notons que cette oraison est en partie tirée du Missel au canon de la messe où elle se trouve sans l'adjectif *vera*. Son adjonction ici accuse une intention bien déterminée.

Nous voyons donc qu'au moment où elle semblait politiquement se rapprocher des huguenots, ses pensées intimes étaient tout à fait contraires à cette hérésie ; et pour me servir d'une expression théologique intraduisible en français, mais très claire dans sa concision, « peccatum conversationis erat sine detrimento fidei. »

VIII

Le manuscrit finit par des prières adressées à la très sainte Vierge. Cette partie commence par le *Stabat*, et en tête nous admirons la dernière miniature. La Mère des douleurs assise sur des roches moussues, au pied de la croix, retient sur ses genoux le corps inanimé de son Fils bien-aimé. Sa main droite presse sa poitrine pour retenir les sanglots qui menacent de la briser. Le bras de saint Jean sert d'appui à la tête du divin Maître. Cette tête est pâle, les yeux et la bouche fermés ; un ruisseau de sang a jailli des blessures faites par la couronne d'épines et marbre de larges plaques rouges son corps inanimé. Marie-Madeleine approche ses lèvres tremblantes de la main glacée qui l'a retirée du péché, et, un genou en terre, soutient de la main gauche les pieds du Sauveur qui retombent inertes et sans vie. C'est le commentaire de cette parole du *Stabat :*

O quam tristis et afflicta,
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti.

Après le *Stabat,* viennent plusieurs oraisons à la sainte Vierge. Elles se terminent par l'*Inviolata.* L'une, commençant par ces mots : « Obsecro te domina sancta Maria mater Dei pietate plenissima... » est ancienne. On la retrouve dans les manuscrits du XVe siècle. Une autre est ainsi conçue : « Missus est Gabriel angelus ad Mariam virginem desponsatam Ioseph numcians ei verbum. Ave Maria gratia plena dominus tecum. Missus est Gabriel. Ave Maria. Missus est Gabriel. Ave Maria. Imperatrix reginarum. Dominus tecum. Laus sanctarum animarum. Dominus tecum. Vera salvatrix earum. Dominus tecum. Excellentissima regina cœlorum. Dominus tecum... » etc., etc. Ces invocations en manière de litanies remplissent 9 pages. Elles énumèrent les différents titres que Marie a à

notre vénération. Nous avons lu le titre « Imperatrix reginarum. » Qu'il eût été désirable de voir ce titre ne pas rester inutile aux temps de Catherine. Un plus peu de soumission à celle qu'elle appelait son impératrice lui eut épargné bien des fautes, pour ne pas dire bien des crimes, et les enfants de la France n'auraient pas été exposés à perdre, dans la lutte contre le protestantisme favorisé par elle, les uns la vie, les autres le don plus précieux de la foi.

IX

Nous voici arrivés à la fin du manuscrit. La couverture nous offre encore une fois le chiffre C M, couronné par les lys de France et surmonté de la croix. La dernière pensée est donc une pensée de foi. Catherine était une sincère catholique, tant qu'elle ne faisait pas de politique, et ce livre d'Heures nous en offre une nouvelle preuve. Plaise à Dieu qu'il l'ait reçue dans son infinie miséricorde !

Dr Albert Battandier.
Camérier de Sa Sainteté.

PARRAINS ET MARRAINES

ÉTUDE LITURGICO-HISTORIQUE

Deuxième et dernier article *

CHAPITRE VI

Des conditions requises de la part des parrains.

Les parrains, accomplissant une fonction sacrée, il ne suffit point qu'ils soient choisis par les parents, il faut encore qu'ils remplissent certaines conditions imposées par les lois ecclésiastiques. Ces conditions sont relatives à l'âge, à la réception antérieure de divers sacrements, au sexe, à la foi, à l'instruction religieuse, à la moralité, au costume, à la profession.

1° Conditions relatives a l'age. — Pour remplir les fonctions de parrain, il fallait, dans la primitive Église, être majeur, c'est-à-dire avoir l'âge que le droit romain exigeait pour les témoins. Par la suite des temps, on abaissa successivement la limite d'âge, on en arriva même à confier cette tutelle à des enfants qui ne peuvent avoir conscience de leurs futures obligations et qui, plus tard, ne verront dans leurs filleuls que des camarades d'enfance. Les autorités ecclésiastiques ont dû réagir contre cette tendance. Un certain nombre de Statuts synodaux et de Rituels, à l'exemple de la plupart des théologiens [1], se bornent à exiger l'âge de raison ; mais il en

* Voir le numéro d'Avril-Juin 1881, p. 336.

[1] Barboza, Henriquez, Layman, Palaus, Sanchez, etc.

est d'autres qui, pour empêcher d'interpréter trop librement cette désignation un peu vague, ont voulu préciser un âge fixe. Les uns exigent quatorze ans [1] ; les autres quatorze ans pour les garçons et douze ans pour les filles [2]. Comme un parrain sans marraine suffit pour un garçon, et une marraine sans parrain pour une fille, on établit parfois des différences d'âge entre les deux : ainsi le Rituel de Paris de 1697 fixe le minimum de l'âge à sept ans pour un garçon, à douze ans pour une fille ; celui de Séez (1834) admet une marraine de sept ans avec un parrain de quatorze. Divers Statuts exigent douze [3] ou dix ans [4] ; beaucoup d'autres, surtout dans les temps modernes, se contentent de sept ans [5] ; une Ordonnance synodale de Nantes (1851) dit que l'évêque se réserve d'abaisser cette limite par dispense, mais que cette dispense ne sera jamais accordée à un enfant ayant moins de cinq ans.

2° Conditions relatives a la réception antérieure de divers sacrements. — D'après le droit canon, les parrains, pour remplir légitimement cette fonction, doivent être baptisés. Saint François de Sales, dans ses Constitutions synodales, exclut même ceux qui, ayant été ondoyés, n'auraient pas reçu le supplément des cérémonies. Il paraît superflu de dire qu'on ne peut choisir de parrains en dehors des individualités humaines ; cependant on peut mentionner à ce sujet quelques exceptions singulières. La république de Venise fut la marraine de M. d'Argenson ; la ville de Paris, au temps de la Fronde, d'un fils de Mme de Longueville ; les États de Flandre en 1790, d'un enfant de l'historien Raepsaet. Jean Moschus [6] parle de deux anges qui servirent de parrains à une fille qui voulait être baptisée. Les anciens Irlandais avaient tant de vénération pour les loups sauvages, que non seulement ils priaient pour eux dans l'espoir qu'ils ne leur seraient point nuisibles, mais qu'ils choisissaient

[1] Conciles de Rouen (1581) et d'Aix (1585); Statuts d'Avranches (1600), d'Angers (1617), de Grasse (1672), etc.

[2] Statuts d'Alet (1675) ; Synode de Cesena (1695).

[3] Synodes de Chartres (1526), de Malines (1609), etc.

[4] Statuts de Versailles (1846).

[5] Conciles de Reims (1819) et de Tours (1819); Statuts d'Avranches (1693), de Valence (1823), de Reims (1851), de Soissons (1851), etc.

[6] *Prat. Spirit.*, c. CCXIV.

parfois pour parrains de leurs enfants ces animaux presque sacrés, qu'ils appelaient *Carichrist*[1].

Un certain nombre de Rituels, à l'exemple de plusieurs théologiens [2], prescrivent que le parrain ait été confirmé, par cette raison qu'un tuteur spirituel doit avoir puisé ses forces dans les dons du Saint-Esprit. Plusieurs conciles veulent que l'un des deux ait fait sa première communion [3].

Divers synodes [4] excluent des fonctions de parrains ceux qui ont manqué à leur devoir pascal. On sait que les anciennes lois du royaume exigeaient un jugement précédé de monitions pour constater l'excommunication encourue par la contravention au canon *Omnis utriusque sexus*. Aussi les Parlements, qui se mêlaient de tant de choses qui ne les regardaient pas, intervinrent-ils plus d'une fois au sujet des refus de parrains, et Durand de Maillane nous dit à ce sujet : « On a l'arrêt tout récent du Parlement d'Aix, rendu le 21 août 1756, qui a reçu le procureur général appelant comme d'abus des ordonnances synodales de l'archevêque d'Aix, en ce qu'on pourrait en induire que les curés sont en droit d'exclure ceux qui se présentent pour servir de parrains ou marraines, en leur imputant des crimes prétendus notoires, d'une simple notoriété de fait : et encore qu'ils peuvent exiger des dits parrains et marraines la preuve de l'accomplissement du devoir pascal, ou les interroger publiquement sur ce fait ; et, cependant ce, fait inhibitions et défenses au curé de Périllard et à tous ceux du diocèse de refuser ou différer le baptême sous prétexte qu'ils réputent les parrains et marraines pour pécheurs publics ou pour infractures du précepte de la confession et communion annuelle. »

Les excommuniés et les interdits ont toujours été exclus des fonctions de parrain [5].

[1] Cambden, *De reb. Britannicis;* Delrio, *Disquis. Magic.*, l. III, part. II, q. IV, § 5.

[2] Hugues de S. Victor, *De Sacram.*, l. II, part. II, c. XII ; S. Antonin, III part., tit. XIV, c. III ; Concile d'Aix (1585).

[3] Conciles de Tours (1849), de Rouen (1850), de Toulouse (1850), de Bordeaux (1852), etc.

[4] Statuts syn. de Coutances (1617), d'Avranches (1682), de Novare (1826); Rituel actuel de Liége, etc.

[5] Concil. Mediol., part. II, *De Bapt.;* Concil. Paris., VI, l. I, c. LIV ; Layman, *De Bapt.*, c. IX, n. 2 ; Gobat, tract. II *de Bapt.*, n. 555.

3° Conditions relatives au sexe. — Dans les temps primitifs, alors qu'il n'y avait qu'un seul parrain, il devait être du même sexe que la personne baptisée. C'est une loi formulée par un canon arabique du concile de Nicée et par l'antique liturgie syrienne. On comprend cette mesure de convenance pour les baptêmes d'adultes; nous devons dire toutefois qu'elle n'a pas toujours été observée et qu'il y eut surtout dérogation à cet usage pour les baptêmes d'enfants, puisque saint Augustin nous dit que des enfants orphelins étaient recueillis par des vierges chrétiennes qui leur servaient de marraines [1].

Le concile de Mayence (847) parle des empêchements de mariage entre parrain et filleule. Le pape Nicolas IV déclare qu'une femme peut être marraine d'un garçon que son mari a eu d'une épouse précédente. Théodore de Cantorbéry, dans son *Pénitentiel*, dit qu'un homme peut tenir une fille sur les fonts, et une femme y tenir un garçon. Jean Moschus raconte l'anecdote suivante qui aurait eu lieu à Alexandrie, sous le patriarche Paul qui fut élu en 538. Une jeune et riche orpheline, ayant aperçu dans son verger un homme qui allait se pendre, l'interrogea sur les motifs de sa criminelle résolution; apprenant que ce pauvre homme était poussé par le désespoir, poursuivi qu'il était par de nombreux créanciers, elle fut émue de compassion et lui donna tout son bien. Dénuée de tout et sans personne pour la guider, la pauvre fille tomba bientôt dans l'inconduite et se fit courtisane pour recueillir des moyens de subsistance. Surprise par la maladie et épurée par le remords, elle demanda à recevoir le baptême; mais personne ne voulait répondre pour elle ni lui servir de parrain, ce qui l'affligeait profondément. Trois anges, sous une forme humaine, ayant pris les traits de personnages illustres et connus, vinrent lui offrir de remplir ces fonctions; ils s'adressèrent au clergé d'Alexandrie et se portèrent garants de leur filleule, qui fut alors baptisée. Les personnages dont les anges avaient pris la figure furent fort surpris du rôle qu'on leur attribuait. Le patriarche Paul parvint à éclaircir ce mystère et sut que la pauvre pécheresse avait été ainsi récompensée par Dieu de la générosité dont elle avait fait preuve à l'égard d'un débiteur déses-

[1] *Epist. XCVIII ad Bonifac.*

péré. Que cette histoire soit vraie ou fausse, peu nous importe; elle n'en prouve pas moins que du temps de Moschus (VIe siècle), dans l'Église d'Alexandrie, on ne s'étonnait nullement, ni de ce qu'un homme fût parrain d'une jeune fille, ni de ce qu'il y eût trois parrains pour un seul baptême.

Quelques théologiens [1], s'inspirant du souvenir d'un usage plus général, ont prétendu que, lorsqu'il n'y a qu'un parrain. ce doit être un homme pour un garçon, une femme pour une fille. Mais beaucoup d'autres [2] repoussent cette distinction, attendu que les expressions du concile de Trente : *Sive vir sive mulier*, semblent laisser toute liberté à cet égard.

Jean-Baptiste Thiers nous signale une singulière superstition qui avait cours au XVIIe siècle : « Il y a des gens assez simples, dit-il [3], pour croire qu'un garçon ne doit pas être parrain d'un garçon, la première fois qu'il est parrain ; ni une fille être marraine d'une fille, la première fois qu'elle est marraine, parce que, s'ils se marient ensuite, ils seront malheureux l'un et l'autre, et qu'au contraire ils seront heureux, si la fille est marraine d'un garçon. »

Il peut sembler superflu de dire que les fonctions de marraine ne sauraient être remplies par un homme, et pourtant cette substitution anti-liturgique a été parfois hasardée par des marins qui se trouvaient dans l'impossibilité de réclamer le concours d'une chrétienne ; en voici un exemple tiré du *Voyage de l'Océan Pacifique à l'Océan Atlantique*, par M. Paul Marcoy [4] : il s'agit d'un baptême sur la plage de Quitini. « Le chef de l'expédition péruvienne s'offrit à servir de parrain et voulut que son lieutenant servît de marraine, substitution de sexe à laquelle celui-ci se prêta volontiers. Le Révérend tira du caisson vert ses ornements sacerdotaux que la chaleur et l'humidité combinées avaient taché de moisissure, leur fit prendre l'air un instant, et, lorsqu'il les eût revêtus, ondoya l'enfant, lui donna les noms de Juana-Francisca et prononça sur lui les prières accoutumées. A l'issue du baptême, le parrain, à défaut d'un assortiment de gants, d'éventails et d'essences qu'il pût offrir

[1] Layman et Lacroix.

[2] Suarez, Aversa, Gobat, etc.

[3] *Traité des Superst.*, t. II, c. IX, p. 98.

[4] *Le Tour du Monde*, t. IX, p. 171.

à l'accouchée, lui remit, galamment enveloppés dans un vieux journal, un mouchoir de cotonnade à carreaux, un démêloir et un petit couteau à manche de corne. Le lieutenant-marraine, avec l'assentiment de son capitaine et compère, donna au père de l'enfant une hache neuve. Une distribution de boutons, de grelots et d'hameçons, faite aux assistants, remplaça pour eux les dragées du baptême. »

4° Conditions relatives a la foi. — Le parrain devant être pour l'Église le répondant de la foi actuelle ou future du Catéchumène, il doit nécessairement être catholique. Au IXe siècle, saint Théodore Studite n'accepte point pour parrains les fidèles qui communiquent avec les hérétiques[1] ; en 894, le concile de Metz exclut ces derniers. Un concile de Reims (1583) veut que le prêtre interpelle à haute voix le parrain et la marraine et qu'il n'accepte point ceux qui ne déclareraient pas vouloir vivre et mourir dans le sein de l'Église catholique, apostolique et romaine. Le Comité ecclésiastique de l'Assemblée nationale reconnut qu'un curé avait agi régulièrement en refusant d'administrer le baptême à un enfant présenté par un parrain et une marraine appartenant à la religion protestante. D'après un décret de la Sacrée Congrégation de l'Index, un hérétique ne peut être parrain, quand bien même il se ferait représenter par un catholique.

Dans les pays de religion mixte, en Allemagne surtout, on viole facilement ces prescriptions, et des théologiens de cette contrée [2] ont même prétendu qu'il n'y a point communication *in divinis* quand on reçoit un parrain hérétique à un baptême conféré par un curé catholique, ou lorsqu'un catholique va remplir les fonctions de parrains chez les hérétiques. Mais ces principes ont toujours été contredits par les décrets des Congrégations romaines, par les statuts synodaux [3] et la grande majorité des théologiens [4]. Quelques-uns d'entre eux [5] tolèrent que le prêtre, par raison de prudence, ne re-

[1] *Epist. CCXVIII.*

[2] Layman, Schmalzgrueber, Pirhing, etc.

[3] Statuts d'Ermeland (1619), d'Osnabrück (1628), de Cologne (1662), de Paderborn (1682), de Culm (1745), etc.

[4] Navarre, Azor, Lessius, Dens, Verjuys, etc.

[5] Tanner, Gobat, etc.

fuse pas le ministère d'un protestant, mais ils ajoutent qu'en ce cas, il doit passer sous silence toutes les interrogations du Rituel. L'usage le plus ordinaire est de ne considérer le Protestant que comme un témoin civil, ayant simplement un rôle d'honneur, et de lui adjoindre, avec le consentement des parents, un second parrain catholique qui seul tient l'enfant sur les fonts [1].

5° Conditions relatives a l'instruction religieuse. — Quand les parrains, pendant les premiers siècles, étaient chargés d'instruire leur filleul avant et après le baptême, on devait exiger de leur part une solide doctrine. Plus tard on se relâcha trop souvent de ces conditions. En 829, les Pères du concile de Paris se plaignent « de ce qu'il y a des personnes qui relèvent des fonts sacrés ceux qui viennent d'être baptisés, et qui ne sont elles-mêmes instruites ni de la doctrine chrétienne, ni du sacrement de baptême en particulier, en sorte que ces néophytes qui devaient, suivant les règles des saints Pères, recevoir l'instruction de leurs parrains, la leur demandent en vain. » Le concile de Metz (888) défend d'admettre en qualité de parrains ceux qui sont ignorants des vérités de la Foi, prescription renouvelée depuis par beaucoup d'autres conciles.

C'est parce que les sourds-muets seraient à peu près impuissants à enseigner les vérités de la Foi, qu'ils sont exclus du rôle de parrains par la plupart des théologiens [2].

6° Conditions relatives a la moralité. — Dans les premiers siècles, les pénitents publics, exclus qu'ils étaient de la communion des fidèles, ne pouvaient remplir les fonctions de parrain avant d'avoir complètement satisfait aux peines canoniques. Plus tard et jusqu'à nos jours, on en exclut les pécheurs publics [3]. Si l'infamie de droit produite par une condamnation juridique ne peut laisser aucun doute, il n'en est pas de même de l'infamie de fait, plus difficile à apprécier. Aussi les lois ecclésiastiques des temps modernes ont-elles eu soin de spécifier quelques catégories d'exclus, comme les repris de justice, les filles de mauvaise vie, les concubinaires

[1] Ord. génér. de Munich-Freysing (Juin 1843).

[2] Fernandez, Ferraris, Gobat, Lacroix, Layman, Collet, de Rivières, etc.

[3] Conc. de Sens (1524); Rituel d'Amiens (1845); Syn. de Quimper (1851).

publics, les ivrognes, les personnes divorcées ou mariées civilement, etc. [1].

Des refus légitimes, inspirés par ces prescriptions, ont donné lieu parfois à des troubles paroissiaux ou à des conflits avec l'autorité civile. En 1802, on dénonça au gouvernement le curé de Crépy (arrondissement de Senlis), qui n'avait point voulu admettre comme parrain un homme ayant épousé une femme divorcée. Le Ministre des cultes écrivit à cette occasion à l'évêque d'Amiens pour lui faire observer que « cette conduite ne tendait à rien moins qu'à présenter comme hors de la communion de l'Église tous ceux qui s'étaient mariés après le divorce; que tout acte que la religion n'avouait pas n'était pas cependant un motif pour traiter en excommuniés dénoncés ceux qui s'étaient permis un pareil acte, attendu que l'action en divorce pouvait avoir été employée pour réaliser une action en nullité ; que, dans le doute, le prêtre auquel un citoyen se présentait pour être parrain, devait présumer que tout était en règle et se borner aux précautions canoniques indiquées dans le Rituel. »

Des instructions analogues, empiétant sur le domaine religieux, furent adressées à tous les évêques de France; on y voulut bien leur apprendre que l'office de parrain et de marraine étant devenu pour ainsi dire *un office d'amitié*, il fallait modifier les anciennes précautions canoniques, trouver suffisante la garantie qu'offre la piété des familles qui présentaient leurs enfants au baptême, et que d'ailleurs il n'y a que des causes légalement prouvées et jugées qui puissent motiver l'exclusion des parrains [2].

7° Conditions relatives au costume.—Plusieurs Rituels prescrivent de refuser les marraines mises indécemment ou portant des mouches, « parce qu'étant engagées dans les pompes du monde et du démon, il n'est pas croyable qu'elles y renonçent de bonne foi pour l'enfant qu'elles portent [3]. » Il est aussi recommandé aux hommes de quitter leur épée, leur armes et leurs gants [4].

[1] Ordonn. syn. de Saint-Dié (1833); Conciles de Reims (1850), de Bordeaux (1850), de Lyon (1850), d'Auch (1851), etc.

[2] *Mém. hist. sur les aff. relig. pend. les prem. ann. du XIXe siècle*, t. I, p. 262.

[3] Rit. de Soissons (1694). Cf. *Inst. syn. de Grasse* (1672), *Ordonn. syn. de Grenoble* (1690); Rituel de Séez (1744), etc.

[4] Conc. d'Aix (1585); Rit. de Soissons (1694); Otto Kegel, *De Gladio deponendo.*

8° Conditions relatives a la profession. — Les représentations théâtrales des premiers siècles de notre ère ne se composaient guère que de pantomimes lascives ; il n'est donc pas étonnant que les acteurs aient été excommuniés d'une manière générale par le concile d'Elvire (305) et par ceux d'Arles (314 et 452). Cette mauvaise origine a toujours pesé sur la considération des comédiens, dans les temps modernes.

Le Rituel de Paris (1647), rédigé par un janséniste, exclut les acteurs et les actrices des fonctions de parrains ; il fut suivi sur ce point par beaucoup d'autres Rituels français[1] ; mais la grande majorité s'en tient aux exclusions générales du Rituel romain, et ne nomme point les comédiens [2] ; c'est ce que nous avons surtout constaté dans les Rituels d'Angleterre, d'Allemagne, d'Espagne et d'Italie. Nous devons toutefois ajouter que beaucoup de Rituels français [3] rangent les comédiens, les bateleurs et les saltimbanques parmi les personnes qui sont infâmes par état et que, par déduction, ils seraient exclus des fonctions de parrain en raison du texte général du Rituel romain. Si nous consultons la pratique, nous verrons cependant bon nombre de comédiens figurer dans les anciens registres de baptême ; pour ne citer ici qu'un seul exemple, Molière, en 1663, fut parrain, avec Mademoiselle Duparc, de Thérèse-Marie-Anne de la Thorillère qui devait un jour épouser l'auteur dramatique Dancourt, et, le 11 février 1673, il remplit les mêmes fonctions avec Mademoiselle Beauval, comédienne de la troupe du Roi. « Nous

[1] Rituels de Châlons (1649), d'Agen (1688), de Clermont (1734), de Bourges (1746), d'Auxerre (1750), de Soissons (1753), de Limoges (1774), de Toulon (1778), de Lyon (1787), de Langres (1818), de Belley (1830), etc.

[2] Rituels de Saint-Omer (1641), Orléans (1642), Alet (1677), Reims (1677), Langres (1679), Coutances (1682), Chartres (1689), Lyon (1692), Soissons (1694), Sens (1694), Toul (1700), Besançon (1705), Bordeaux (1707), Metz (1713), Bordeaux (1728), Sarlat (1729), Blois (1730), Évreux (1733), Meaux (1734), Strasbourg (1742), Séez (1744), Bayeux (1744), Tarbes (1751), Périgueux (1763), Troyes (1768), Saint-Dié (1783), Beauvais (1783), Rodez (1837), Auch (1838), Paris (1839), Amiens (1845), Nevers (1845), etc.

[3] Rituels d'Alet (1667), Langres (1679), Amiens (1687), Bordeaux (1726), Sarlat (1729), Auxerre (1730), Meaux (1731), Évreux (1741), Bourges (1746), Boulogne (1750), Tarbes (1761), Clermont (1773), Poitiers (1776), Lodève (1781), Saint-Dié (1783), Beauvais (1783), Lyon (1787), Rodez (1837), Auch (1838), etc.

pensons, dit Mgr Gousset [1], qu'on peut admettre pour parrains les comédiens qui professent la religion catholique, s'ils promettent de ne jouer aucune pièce qui soit contraire à la piété chrétienne et à la sainteté de la morale évangélique. »

Pour des motifs bien différents, les moines ont été exclus des fonctions de parrain, surtout depuis l'époque où une marraine fut adjointe au parrain. Gratien [2] rapporte une lettre de saint Grégoire le Grand qui défend aux moines d'avoir des commères, à cause des rapports de familiarité qui en résulteraient. La règle de Sainte-Césarie d'Arles interdit aux religieuses de cet ordre d'être marraines d'aucune fille riche ou pauvre, parce qu'elles doivent vaquer, sans aucune distraction extérieure, aux œuvres divines [3].

Malgré l'interdiction générale prononcée par divers conciles [4], on voit, dans l'antiquité, un certain nombre de moines remplir ces fonctions; ainsi Eudes III, abbé de Saiut-Denis, fut choisi par saint Louis pour être le parrain de son fils aîné. Pendant longtemps les moniales se firent un devoir d'être les marraines des enfants exposés par leurs parents et recueillis dans l'abbaye.

La défense faite aux moines doit-elle être étendue à tous les ordres religieux, par exemple aux ordres mendiants? Les théologiens ne sont pas tous d'accord sur ce point [5].

La Sacrée Congrégation des évêques et réguliers a accordé un assez grand nombre d'autorisations de parrainage à des religieux qui motivaient leur demande par des raisons de parenté ou de reconnaissance [6]. Mais jusqu'ici elle a toujours refusé la même faveur aux religieuses, alors même que, pour des raisons de santé, elles étaient autorisées à demeurer temporairement hors du cloître.

En Syrie, chez les Grecs schismatiques, ce sont toujours les moines qui servent de parrains aux adultes.

[1] *Théol. mor., Du Bapt.*, n. 113.

[2] *De Consecr.* Dist. IV.

[3] Bolland., 12 jan., *Regul. sanctæ Cæsariæ*, § 2, n. 11, p. 731.

[4] Concile d'Auxerre (578); Capitulaire d'Aix-la-Chapelle (817); Conciles de Londres (1102), de Chartres (1368), de Cologne (1549), de Reims (1583), d'Aix (1585)

[5] Oui, disent Sanchez, Rodriguez, Layman et le concile d'Auch (1852); Non, dit Coninck.

[6] Voir les exemples récents cités par Mgr Chaillot, dans les *Analecta, Du Sacrement de Baptême*, IVe partie, c. 1.

Ce n'est que dans le cours du Moyen-Age que nous voyons apparaître des prescriptions qui assimilent les ecclésiastiques aux moines dans les défenses de parrainage [1]. A cette époque et dans les temps antérieurs, les annales hagiographiques nous offrent de nombreux exemples d'évêques, de prêtres et de clercs remplissant ces fonctions [2], qui, par des raisons de convenance, furent souvent interdites à partir du XVIe siècle [3], mais parfois avec une clause exceptionnelle pour les proches parents.

Pour terminer ce qui concerne les exclusions générales de certaines catégories professionnelles, nous devons ajouter que le concile de Mayence (813), le pape Urbain II et d'anciens Rituels défendent que le mari et la femme soient parrain et marraine ensemble. Cette prohibition provenait de ce qu'on admettait jadis que le parrain contractait une parenté spirituelle avec sa commère, opinion abandonnée depuis le concile de Trente. Toutefois divers théologiens [4] ont continué à considérer cette alliance comme peu convenable, bien qu'on en trouve d'assez nombreux exemples dans les temps modernes : ainsi le comte et la comtesse de Chambord ont été parrain et marraine en 1876 d'une fille du duc de Chaulnes.

Disons quelques mots, en terminant, des conditions que les Protestants exigent des parrains. L'ancienne discipline des Luthériens [5], des Calvinistes [6] et des Anglicans n'admettait à ces fonctions que les membres de leur communion. La Confession d'Augsbourg n'exclut que les Antitrinitaires. Aujourd'hui la plupart des Protestants, ne considérant les parrains que comme de simples témoins civils, ac-

[1] Conciles d'Aubagne (1254), de Bénévent (1331).

[2] Le diacre Murita fut parrain d'Epildéphore; S. Remi, de S. Arnoul; le prêtre Gabinius, de deux fils de S. Claude; S. Prétextat, évêque de Rouen, de Mérovée; S. Egwin, des enfants d'Ethelred; S. Hidulphe, de sainte Odile; l'évêque Ragnemode, de Théodoric, fils de Chilpéric; S. Rigobert, de Charles Martel; le chanoine noyonnais Jean de Vatines, de Jean Calvin; l'abbé de Châteauneuf, de Voltaire, etc.

[3] Conciles de Reims (1583), d'Aix (1585), de Bordeaux (1621); Ordon. synod de Narbonne (1667), de Besançon (1676), de Cahors (1685); Rituel de Soissons (1691); Statuts de Boulogne (1745); Rituel d'Angers (1828); Concile d'Auch (1851); Statuts de Quimper (1851), etc.

[4] Suarez, Sanchez, Novarre, Tamburini, etc.

[5] Hockerius, Bidembachius, B. Finckius, Amesius, etc.

[6] Const. Calvinistes de 1561; Synode de Vitry (1617).

ceptent sans difficulté le concours des Catholiques pour remplir cet office [1]. En diverses contrées on en exclut les excommuniés, les enfants qui n'ont pas fait leur première cène, et les individus qui ignorent les premiers principes de la religion. En Saxe, on fait subir, à la cure, un examen au parrain qui remplit cette fonction pour la première fois [2].

CHAPITRE VII

Du nombre des parrains

Les fonctions primitives des parrains à l'égard des adultes semblent indiquer qu'il ne devait y en avoir qu'un seul et du même sexe que l'adulte. C'est ce qui résulte des exemples cités par divers actes hagiographiques, comme ceux de saint Sébastien. Ces inductions, malheureusement, sont si rares qu'il serait téméraire d'en tirer des conclusions trop générales. Nous nous garderons bien de proclamer, comme certains liturgistes, que l'unité de parrain a duré jusqu'au troisième, ou au cinquième, ou au neuvième siècle. Il y a eu sous ce rapport une grande variété d'usages, malgré les ordonnances des conciles qui ont essayé d'établir des lois uniformes. Ce qui nous semble le plus probable, c'est que, pendant les cinq premiers siècles, il n'y eut, *en général*, qu'un parrain-homme, soit pour les garçons, soit pour les filles ; qu'on admit, au VIe siècle, une marraine pour les filles ; ce fut là comme une transition à l'emploi d'un parrain et d'une marraine pour chaque enfant, ce qui, vers le VIIe ou le VIIIe siècle, fut peut-être inauguré afin de mettre plus d'analogie entre la parenté spirituelle et la parenté naturelle.

Nous allons successivement mentionner les prescriptions qui se rapportent à l'unité, à la dualité, à la triplicité et à la multiplicité des parrains.

Il faut laisser de côté les textes qui, dans les Décrétales de Gratien

[1] Voetius, *Politia eccl.*, part. I, l. XI, tract. II, sect. 3 ; Rescrit du Wurtemberg, du 30 juill. 1805 ; Rescr. du Consist. de Bavière, du 20 juin 1843.

[2] Augusti, *Christichen archael.*, t. VII, p. 337.

sont attribués au pape Hygin et à saint Léon le Grand. Nous avons déjà eu occasion de montrer qu'ils leur sont bien postérieurs [1]. Le premier document de date incontestable qu'on puisse invoquer est un canon du concile de Metz (888), prescrivant qu'un enfant doit être tenu sur les fonts par une seule personne, et non par deux ou plusieurs. « Car, ajoute-t-il, de même qu'il n'y a qu'un seul Dieu et qu'un seul baptême, il ne doit y avoir qu'une seule personne qui lève l'enfant des fonts et qui soit son père spirituel ou sa mère spirituelle. »

L'unité de parrain, recommandée au Moyen-Age en diverses provinces [2], a été préconisée même après le concile de Trente [3].

Hugues de Saint-Victor [4] et saint Antonin [5], tout en recommandant l'emploi d'un seul parrain, homme ou femme, constatent l'usage de certains pays d'en prendre deux ou trois. Les Constitutions synodales d'Eudes de Sully, évêque de Paris, tolèrent trois parrains au plus. Les conciles des XIIIe et XIVe siècles admettent la plupart deux parrains et une marraine pour un garçon, deux marraines et un parrain pour une fille [6]. Ce nombre ternaire, institué sans doute en l'honneur de la sainte Trinité [7], devint tout à fait général au XVe siècle et dura jusqu'au concile de Trente. Nous voyons par l'acte de dissolution du mariage de Louis XII que, lorsqu'il y avait trois parrains, l'un tenait l'enfant sur les fonts par le milieu du corps et les deux autres par les pieds.

Malgré les prescriptions des conciles, le nombre ternaire fut sou-

[1] C'est ainsi que nous comprenons ce texte : « Ut infantem nequaquam duo vel plures, sed unus a fonte baptismatis suscipiat... nam unus Deus, unum baptisma, unus qui a fonte suscipiat debet esse pater vel mater infantis. » On a eu tort de conclure de ces dernières expressions que c'était le père ou la mère qui, à cette époque, tenait son enfant sur les fonts.

[2] Conc. de Bénévent (1331); Statuts syn. de Nîmes (1284), de Bourges (1368), de Tréguier (1457); Honorius d'Autun. *Gemm. anim.*, l. III, c. CXV.

[3] Concile de Lima (1583); Synodes de Mayence (1549), de Ferrare (1711), de Pistoie (1786), etc.

[4] *De Sacram.*, l. II, part. VI, c. XII.

[5] III part., tit. XIV, c. II, § 2.

[6] Conciles de Salisbury (1217), de Trèves (1227), de Compiègne (1229), de Worcester (1240), de Cologne (1281), d'Exeter (1287), etc.

[7] Th. Valdensis, III part., t. V, c. XLVI, p. 309; Jenichen, *De Patrinis*, p. 23.

vent dépassé. Nous lisons dans la Vie de saint Augustin de Cantorbéry qu'il baptisa saint Livin, qui eut pour parrain le Roi, la Reine et tous les Grands du royaume [1]. Philippe-Auguste eut trois parrains : Hugues, abbé de Saint-Germain-des-Prés ; Hervé, abbé de Saint-Victor ; Eudes, abbé de Sainte-Geneviève ; et trois marraines, sa tante Constance et deux veuves de Paris. Jeanne-d'Arc eut trois parrains et trois marraines. A Venise, les enfants des nobles familles en avaient au moins vingt et parfois jusqu'à cent, mais un seul tenait l'enfant sur les fonts [2]. En Allemagne, on multipliait également le nombre des parrains, pour assurer plus de protecteurs au filleul, et pour lui procurer plus de cadeaux. Ailleurs on choisissait parfois pour parrain un corps composé de nombreux individus, comme, en Suisse, les treize cantons ; en France, les États d'une province, une ville, les six corps de marchands, etc. [3]. Un des fils de M. de Bombelles, qui devint plus tard évêque d'Amiens, eut pour parrain la municipalité de Bitche.

Une tolérance un peu large a été pratiquée à cet égard par certains Statuts synodaux. Ceux de Cambrai, antérieurs au XIVe siècle, publiés par D. Martène [4], admettent pour un baptême deux parrains et deux marraines, en ajoutant que, si les parents le désirent, on peut leur adjoindre deux prêtres séculiers et deux religieuses. Le synode de Tournay (1481) dit que le nombre ternaire peut être dépassé, lorsque les parrains sont constitués en dignité ou engagés dans les ordres sacrés [5].

Le concile de Trente voulut remédier à ces abus qui multipliaient les empêchements prohibants du mariage, créés par les affinités spirituelles de la compaternité. Il régla qu'il n'y aurait qu'un seul parrain, homme ou femme, ou tout au plus *unus et una*. Un grand nombre de Conciles et de Rituels s'efforcèrent aussitôt de faire entrer cette prescription dans les habitudes ; quelques-uns même [6] y mirent la sanction d'une amende. Mais l'ancien usage persévéra plus

[1] Boll., 26 Maii, *Vit. S. August.*, c. V, n. 48.
[2] *Mercure de France*, mars 1725, p. 461.
[3] Fleury, *Instit. au droit eccl.*, t. I, c. 8.
[4] *Vet. monum.*, t. VII, p. 1293.
[5] Schunnat, *Concil. germ.*, t. V, p. 525.
[6] Syn. de Bois-le-Duc (1571).

ou moins longtemps, surtout dans les contrées où la discipline du Concile ne fut pas reçue. Les registres paroissiaux de Lyon prouvent que la coutume de donner aux garçons deux parrains et une marraine et aux filles deux marraines et un parrain, n'a cessé dans cette ville qu'au commencement du XVIIe siècle [1]. Actuellement encore, en Allemagne et en Pologne, on tolère qu'on adjoigne au parrain et à la marraine des parrains et des marraines honorifiques qui ne sont considérés, il est vrai, que comme des témoins supplémentaires.

Dans la plupart des communions orientales, il y a un parrain et une marraine pour un garçon ; une marraine seule pour une fille. En Grèce, on admet un parrain pour un garçon, une marraine pour une fille. Dans les grandes villes, il est reçu que le parrain peut tenir sur les fonts ou un garçon ou une fille ; mais, en général, la marraine n'a pas le même privilège ; son rôle, du reste, tend de plus en plus à s'effacer [2].

Les Protestants, ne reconnaissant point d'affinité spirituelle contractée par la comparternité, n'avaient pas à s'effrayer de la multiplicité des parrains. Les usages sur ce point ont beaucoup varié chez eux ; mais aujourd'hui, en Allemagne, en Suisse, en Angletere, la coutume générale est d'admettre deux parrains et une marraine pour un garçon, un parrain et deux marraines pour une fille [3] ; à Nuremberg, c'est un parrain et une marraine, comme en France et en Russie ; à Hambourg, à Cobourg, à Hesse-Cassel, etc., c'est un parrain ou une marraine.

Autrefois on tolérait quatre parrains dans le duché de Bade, cinq à Berlin, dans le Brandebourg et en Danemark [4] ; six ou sept en Saxe ; une douzaine en Lithuanie. Les lois ecclésiastiques d'Allemagne ont voulu limiter à trois le nombre des parrains, et ont puni d'une amende les infractions : c'était un thaler en Brandebourg ; trois florins en Hesse-Cassel ; trois florins et quinze kreutzers en

[1] *L'Intermédiaire des Chercheurs*, 10 mai 1874, p. 286.

[2] Bezolles, *Science des Relig.*, p. 135.

[3] Par une singulière exception, à Wernigerod (Prusse), il y avait une marraine et deux parrains pour une fille. Martini, *Schediasma de numero patrinorum*.

[4] Chez les Danois, c'étaient tous hommes pour un garçon, toutes femmes pour une fille. *Leges Danicæ*, l. II, c. V, art. 5.

Wurtemberg; cent florins en Saxe [1]. Aujourd'hui, dans cette dernière contrée, la multiplicité des parrains est restée un droit de certaines classes privilégiées, tandis qu'en Prusse c'est une faveur qu'on accorde moyennant finances.

CHAPITRE VIII

De l'affinité spirituelle contractée par les parrains.

Le parrain et la marraine deviennent les père et mère spirituels de l'enfant qu'ils tiennent sur les fonts. Le respect porté à cette parenté mystique fit qu'on ne voulut point l'allier avec des liens charnels, et qu'on défendit au parrain d'épouser sa filleule et à la marraine d'épouser son filleul.

Quelques écrivains [2] ont voulu faire remonter ces empêchements prohibitifs du mariage aux temps apostoliques, sans en fournir aucune preuve sérieuse. Au IVe siècle, Victorin reconnaît bien qu'il se forme une parenté spirituelle entre le baptisé et celui qui le tient sur les fonts [3], mais on ne saurait en induire que déjà, à cette époque, on tirait la conséquence canonique de l'empêchement de mariage.

Le vingt-unième canon arabique du concile de Nicée défend aux parrains de contracter mariage avec l'enfant qu'ils ont tenu sur les fonts, ajoutant que, s'ils ont eu la témérité de le faire, ils doivent être regardés comme des païens jusqu'à ce qu'ils se séparent, et et qu'ils doivent, après résipiscence, faire la pénitence de leur péché pendant vingt ans. Mais on sait que la plupart des canons arabiques sont des additions très postérieures au concile de Nicée.

C'est au VIe siècle qu'on rencontre le premier texte indiscutable sur ce point de discipline. Le code Justinien, sanctionnant sans doute un usage plus ou moins répandu, défend au parrain d'épouser sa

[1] Jenichen, *De Patrinis*, p. 28.

[2] Visconti, *Observ.*, l. I, c. XXXIV; Gonzalez Telles, ad lib. IV *Decret.*, tit. XI, *De cognat. spirit.*

[3] Maï, *Spicil. rom.*, tit. III, p. 37.

filleule, « rien n'étant plus capable, y est-il dit [1] de former une véritable affection paternelle, et par conséquent un plus légitime empêchement au mariage, que ce lien, par lequel Dieu, qui en est l'auteur, a uni leurs âmes. »

Au VIIe siècle, le pape Adéodat Ier, dans une lettre à Gordien que Gratien a insérée dans ses Décrétales, dit qu'aucun chrétien ne doit épouser sa commère. Mais la plupart des érudits [2] considèrent cette lettre comme apocryphe ; à cette même époque, le concile de Constantinople *in Trullo* défend le mariage du parrain, non seulement avec sa filleule, mais également avec la mère de cette enfant, au cas où celle-là deviendrait veuve.

Le premier canon du concile de Metz (756) condamne à de fortes amendes ou à la prison les hommes libres qui commettraient le crime de fornication avec leur marraine ou avec leur commère ; la peine du fouet était réservée aux esclaves et aux affranchis et, en cas de récidive, leur maître, devenu responsable, devait payer au Roi soixante sols d'amende.

Le concile de Mayence (813), à l'exemple du code de Justinien, des lois lombardes et des Capitulaires de Charlemagne, interdit le mariage entre le parrain et sa commère.

Les prohibitions s'étendirent dans le cours du moyen-âge. Elles atteignirent : le parrain, à l'égard de sa commère, de sa filleule, des enfants et des petits-enfants de sa filléule ; la marraine, à l'égard de son compère, de son filleul, des enfants et des petits-enfants de son filleul ; le parrain et la marraine, à l'égard du père et de la mère du baptisé ; les enfants des parrains, à l'égard des frères et des sœurs du baptisé ; le baptisant, à l'égard du baptisé, de son père et de sa mère ; le baptisé, à l'égard de son baptiseur, de ses parrains et des enfants de ses parrains.

Les souverains, tout aussi bien que leurs sujets, étaient soumis à ces lois. Les mariages d'Othon Ier, roi de Germanie, de Chilpéric Ier, de Robert II, de Philippe V, rois de France, furent rompus par suite de l'affinité spirituelle contractée par la compaternité.

Les inconvénients qui résultaient de ces nombreux empêchements

[1] Cod., l. V, t. IV, *De Nuptiis*, leg. XXVI.

[2] Labbe, *Conc.*, t. VI, col. 1389 ; Trombelli, *De Bapt.*, t. II, p. 340.

prohibitifs déterminèrent le concile de Trente à en réduire le nombre, en même temps qu'il limitait celui des parrains. Depuis lors il est simplement interdit, sauf dispense, au parrain d'épouser sa filleule, la mère de sa filleule ou de son filleul ; à la marraine, d'épouser son filleul, le père de son filleul ou de sa filleule.

Les théologiens ont dû se préoccuper des conditions requises pour qu'il y ait réellement affinité spirituelle. Sans qu'il soit besoin de rappeler ici toutes les opinions divergentes émises à cet égard, nous dirons que le sentiment commun réclame le concours de ces trois conditions : 1° que le parrain soit lui-même baptisé ; 2° qu'il ait l'âge de raison ; 3° qu'il ait touché physiquement l'enfant ou du moins ses vêtements, soit par lui-même, soit par un procureur, au moment où on lui versait l'eau sur la tête ou immédiatement après.

Il paraît qu'au Moyen-Age, certains parrains croyaient échapper à l'affinité spirituelle en ne répondant point au nom de l'enfant, ou bien en allant se laver les mains aussitôt après avoir tenu l'enfant sur les fonts. Ils s'imaginaient ainsi que moindres seraient les fautes qu'ils commettraient avec la mère de leur filleul, ou bien qu'ils pourraient, plus tard, sans empêchement spirituel, se marier avec elle. Le VIe concile provincial de Bénévent (1374) condamne ces pratiques superstitieuses et ces coupables calculs, en avertissant les parrains que la parenté spirituelle est irrévocablement contractée par là même qu'on a touché l'enfant sur les fonts[1].

En Mingrélie, l'affinité spirituelle égale le parrain au frère de la mère, en sorte qu'il peut, en tout temps, entrer chez elle comme dans sa propre maison. Cette parenté mystique est contractée à un moindre degré par un second parrain qui ne fait que laver l'enfant, après que le premier l'a oint du Saint-Chrême[2].

Les Maronites ne veulent pas baptiser ensemble des garçons et des filles, dans la pensée que par là ils contracteraient tous une affinité spirituelle les uns à l'égard des autres[3].

Dans le dernier chapitre de ce Livre, en parlant des diverses catégories de parrains, nous aurons occasion d'ajouter quelques autres renseignements sur l'affinité spirituelle.

[1] Bened. XIII, *Synod. Benev. eccl.*, p. 79.
[2] Chardin, *Voyage en Perse*, t. I, p. 89.
[3] Thomas de Jésus, l. VII, part. II, c. 5.

CHAPITRE IX.

Des cadeaux faits par les parrains.

Les Grecs et les Romains envoyaient en signe de joie divers cadeaux (*munera natalicia*) aux enfants nouveau-nés de leurs amis [1]. Les Chrétiens se conformèrent souvent à cette coutume, et surtout lorsque la fête de la naissance se confondit avec celle du baptême, le parrain dut alors donner à son enfant spirituel quelque gage de son affection. Toutefois, l'antiquité ecclésiastique nous offre peu d'exemples de ces générosités, aujourd'hui imposées par l'usage, et nous ne voyons guère, dans les premiers temps, que les offrandes faites à l'autel par les parrains, à la messe qui suivait le baptême, et la robe blanche qu'ils donnaient au néophyte sortant de la piscine. M. de Rossi considère comme des étrennes baptismales, des verres imagés représentant des scènes de baptême, et une lampe trouvée dans la maison de Valère sur le Mont Cœlius, et portant cette inscription : *Dominus legem dat Valerio Severo, Eutropi Vivas.*

Ce fut au XIe siècle, alors que les enfants furent baptisés presque aussitôt après leur naissance, que se généralisa l'habitude des cadeaux de baptême ; à cette époque, dans les environs de Troyes, la coutume s'introduisit de donner un veau à l'enfant qu'on tenait sur les fonts. Raoul Glaber explique cet usage par une singulière anecdote. « Des voleurs, dit-il [3], emmenaient des bœufs qu'ils avaient dérobés. Se voyant poursuivis, ils les mirent sous la garde d'un vieillard qu'ils ne connaissaient pas, et réussirent ainsi à s'évader. Cependant on trouve les bœufs, on saisit le vieillard, on l'entraîne, on le frappe, on le garotte comme un criminel ; enfin, on le conduit au prince de la ville, le comte Héribert, devant lequel il veut s'expliquer. On ne l'écoute point, et, malgré sa vieillesse, on le condamne au gibet. La sentence est exécutée sans aucun délai.

[1] Térence, *Phorm.*, act. I, sc. 1.
[2] *Bulletino*, 1868, p. 35; 1876, p. 14 et 54.
[3] *Chron.*, l. III, c. VI.

Mais le malheureux eut à peine subi son arrêt, qu'une génisse d'une grandeur et d'une force extraordinaires vint près de lui, se dressa et posa ses cornes sous les pieds du pauvre vieillard, qui fut ainsi soutenu trois jours, sans éprouver aucune douleur. A la fin du troisième, il entendit près de lui des passants qui s'entretenaient ensemble, et il se mit à crier de toutes ses forces, en les priant de venir promptement le mettre à terre. Ceux-ci, entendant sa voix, s'imaginèrent d'abord que c'était une illusion du démon. Enfin, émus par ses cris redoublés et par l'assurance qu'il leur donnait qu'il était encore vivant, ils vinrent vers lui, le délièrent et le mirent à terre. Quand il fut de retour à la ville, on lui fit des questions sur ce qu'il avait éprouvé pendant qu'il était ainsi suspendu au gibet, et voici sa réponse : « Quand j'étais plus jeune, dit-il, quoique déjà marié, je tins avec ma femme, sur les fonts de baptême, un filleul qu'on nous avait proposé. Nous consultâmes nos petits moyens pour lui faire quelque présent, et nous convînmes de lui donner un veau ; nous n'en avions qu'un et nous le tenions de la libéralité de notre mère. Il y a trois jours, quand on m'eut pendu, tout à coup ce veau m'apparut, mais il était bien plus grand que les autres veaux ne le sont d'ordinaire. Il enfla son corps, dressa la tête, mit doucement ses cornes sous mes pieds, et m'a ainsi soutenu tout le temps que je suis resté pendu ». — Sur le récit de cet homme si miraculeusement sauvé de la mort, on s'empressa depuis, dans les environs, de donner, à son exemple, des veaux pour les enfants que l'on tenait sur les fonts de baptême. »

C'est dans les baptêmes princiers que se déploie surtout le luxe des générosités. Charles-Quint reçut à son baptême, de Charles de Croy, prince de Chimay, une conque d'argent ; de son second parrain, Jean de Berry, une épée à poignée d'or ; de Marguerite d'York, une coupe d'or, pleine de pierres précieuses ; de Marguerite d'Autriche, sa seconde marraine, une aiguière d'or, pleine de perles. Charles, comte de Charolais, reçut, à son baptême, l'investiture de la Toison-d'Or. Louis XIII, tenant sur les fonts le petit-fils de Nicolas Brulard, chancelier de France, lui donna le marquisat de Sillery.

Les adultes, quand ils étaient baptisés, témoignaient de leur reconnaissance envers Dieu par les largesses qu'ils faisaient à

l'église et aux pauvres [1]. C'est après avoir été baptisé par l'apôtre S. Jean que Myron lui offrit toute sa fortune pour être distribuée aux indigents. Les exemples de Constantin, de Théodose, de Clovis, montrent combien les rois tenaient à faire d'amples largesses à l'occasion de leur baptême. Aujourd'hui, dans les riches familles, ce sont les parents qui, au nom du nouveau-né, répandent de généreuses aumônes et donnent surtout des secours et des vêtements aux pauvres accouchées.

Les cadeaux de baptême ont souvent donné lieu à des excès et des actes que l'Église s'est efforcée de réprimer. Les obligations des parrains devenant trop onéreuses, en raison des sacrifices que l'usage leur imposait, on trouvait difficilement des fidèles qui voulussent remplir ces fonctions, ou bien, dans un but cupide, on les choisissait exclusivement dans les classes riches, sans se préoccuper de leur foi ni de leur moralité.

Un concile tenu à l'Isle, près d'Avignon, en 1288, défend aux parrains de donner rien autre chose à leur filleul que le vêtement blanc du néophyte. S. Charles Borromée, le Rituel de Grégoire XIII, l'Assemblée générale du clergé tenue à Melun (1579), le concile de Narbonne (1609), etc., défendent aux parrains de rien donner à l'enfant ni à ses parents, si ce n'est dans les cas d'indigence. En faisant la même prescription, le synode de Saint-Omer (1583) mentionne la persuasion où étaient certains parrains de la Flandre, qu'en faisant un cadeau pour l'éducation de l'enfant, ils se libéraient de toute obligation morale à son égard.

En France, les usages varient suivant les provinces. Voici ce qui se pratique le plus habituellement dans les classes aisées. La marraine donne à l'accouchée une layette pour l'enfant, ou bien tout ou partie de la toilette du baptême, robe, pelisse et chrémeau (bonnet). Le parrain, selon son rang et sa fortune, fait à l'accouchée un cadeau : c'est ordinairement un bijou ; il offre à sa commère de six à douze paires de gants blancs, dans une boîte plus ou moins riche, un bouquet et des boîtes de dragées en quantité suffisante pour qu'elle puisse en distribuer à toutes ses amies. On y ajoute parfois un bijou ; mais une jeune fille bien élevée n'en accepte pas

[1] S. Grég. Naz., *Serm. CCLIX.*

d'un parrain célibataire ; à Paris, du moins, ce serait, en quelque sorte, prendre à son égard une espèce d'engagement. Le parrain se charge seul des frais d'église. Dans la plupart des diocèses, il n'est rien dû à l'ecclésiastique qui baptise, ni à la fabrique. Cependant, l'usage veut que le parrain, après la cérémonie, remette au prêtre, dans une boîte de dragées, soit une pièce d'argent, soit une pièce d'or. Le bedeau, le suisse, les sonneurs, les enfants de chœur, les pauvres groupés à la porte se croient le droit de compter sur sa générosité. Dans certaines localités, le parrain, en sortant de l'église, jette des dragées et de la menue monnaie que se disputent les enfants. Quelques jours après, il faut distribuer à un certain nombre de parents et d'amis de ces boîtes de dragées de baptême, dont certains confiseurs de Paris ont la spécialité [1].

Au jour de la première communion, c'est ordinairement le parrain qui donne à son filleul ou à sa filleule le cierge et le livre de messe ; la marraine donne à son filleul la cravate, le brassard et quelquefois une montre ; à sa filleule, la robe, le voile, une montre ou quelque autre bijou.

Les parrains, à certaines autres époques de l'année, soit au jour de l'an, soit à l'anniversaire de la naissance ou du baptême, soit au jour de la fête nominale, font quelque cadeau à leur filleul ; c'est une dette de convenance dont ils s'acquittent ordinairement mieux que des obligations morales qu'ils ont contractées près des fonts.

Étienne de Jouy, dans son *Hermite de la Chaussée d'Antin* [2], raconte que l'honneur d'être parrain, qui lui avait coûté 80 fr. en 1775, lui fit débourser 2,375 fr. en 1810. Parmi les acquisitions qu'on lui fit faire pour remplir convenablement son mandat, nous voyons figurer six douzaines de gants superfins et assortis ; deux éventails, l'un en écaille blonde, l'autre brodé en acier ; un bouquet de fleurs artificielles ; quelques sachets, deux flacons d'essence de rose, un collier de pastilles de sérail : c'est là ce qui constituait la corbeille de la commère sans compter les cadeaux destinés à l'accouchée, à la garde, à la nourrice et à l'enfant, le cierge offert au curé, l'offrande au vicaire, les pour-boire au bedeau, au suisse, aux sonneurs, et les aumônes aux pauvres de la paroisse.

[1] *Dict. de la Vie pratique*, v° *Parrain*.

[2] N° 3, août 1810.

Dans l'ancien Bazadais, la marraine donne invariablement un petit bonnet, une chemise, un maillot et un drap de lit qu'on coupe en morceaux pour en faire des langes [1].

Dans diverses paroisses de Normandie, la marraine fait tous les frais de baptême pour une fille, tandis que le parrain les fait pour un garçon.

Dans quelques campagnes du Poitou, on croit qu'un enfant auquel sa marraine n'a point fait cadeau d'un verre et d'une assiette récemment achetés, n'aura que fort tard l'usage de la parole [2].

Dans la Haute-Saône, on appelle *Nailles* (de *Natalicia*) les bonbons, les noix, les amandes et les menues monnaies que le parrain et la marraine jettent aux enfants, en se plaçant à une fenêtre de la maison maternelle [3].

En Allemagne, les dons en argent, en terres, en fiefs appartenaient à l'enfant en toute propriété ; les parents n'en avaient que l'usufruit : c'est ce qui donna lieu à la loi *de pecunia lustrica,* qui réglait l'administration de ces biens qu'on appelait *Pathen-Gelt.* Les cadeaux plus modestes se nomment *Bindeten*, et se réduisent dans les campagnes à l'envoi d'une poule et d'œufs. Dans les classes aisées, les cadeaux de baptême au filleul se renouvellent pendant un certain nombre d'années, à diverses époques : à l'anniversaire de la naissance, à la fête nominale, au jour de l'an et quelquefois même à Pâques, à Noël et à la Toussaint.

En Bavière, comme dans quelques-unes de nos campagnes, les gamins barrent souvent par des cordes la sortie de l'église, et ne laissent passer les parrains que lorsque ces derniers se sont exécutés.

En Pologne, il est très rare que le parrain fasse un cadeau soit à sa commère, soit au filleul ; on n'y connaît même pas l'usage de distribuer des dragées.

En Grèce, le parrain fait tous les frais ; c'est lui qui achette la layette, les cierges, l'huile, le savon, les médailles commémoratives, les dragées et la croix qui orne le bonnet de l'enfant.

[1] Lamarque, *Usages de l'Ancien Bazadais,* p. 12.

[2] *Mém. des Antiq. de l'Ouest,* t. XIX, p. 410.

[3] *Mém. de la Commission archéolog. de la Haute-Saône,* t. I, p. 27.

CHAPITRE X.

De quelques catégories spéciales de parrains.

Après avoir parlé des parrains en général, nous devons ajouter quelques mots sur certaines catégories spéciales de parrains.

ARTICLE I.

Des Parrains de Catéchuménat.

On doit considérer comme tels les chrétiens qui présentaient à l'évêque un candidat désirant entrer dans la classe des Écoutants : en général, ils remplissaient aussi les fonctions de parrains de baptême. En quelques contrées, les parrains du catéchuménat ont été maintenus assez longtemps ; il en est question dans le *Pénitentiel* de Théodore de Cantorbéry, et c'est de là qu'Yves de Chartres a tiré le décret qu'il a inséré dans les Décrétales, en l'attribuant faussement au pape Hygin. Un jurisconsulte, cité par Du Cange [1], Jean de Gênes, se demande si la compaternité du catéchuménat est un empêchement pour le mariage ; il semble en douter, tandis qu'il est très affirmatif en ce qui concerne les parrains de baptême et de confirmation.

ARTICLE II.

Des Ministres du baptême remplissant les fonctions de parrain.

Quelques théologiens prétendent qu'on ne peut point être tout à la fois le baptiseur et le parrain d'un enfant, puisqu'il doit y avoir une distinction de personne entre celui qui interroge et celui qui répond. Mais on admet assez généralement [2] que le curé qui baptise un enfant peut en être le parrain, s'il délègue un procureur qui réponde en sa place.

[1] Glossar., v° *Catechisari*.
[2] Gobat, Lacroix, etc.

Nous trouvons dans les premiers siècles et au Moyen-Age un bon nombre d'exemples de ministres-parrains, surtout dans le baptême des adultes, qui n'avaient pas besoin d'un interprète pour leur profession de foi. Saint Remi fut tout à la fois le baptiseur et le parrain de Clovis ; saint Memmie, évêque de Châlons, de sainte Menne ; saint Junien, abbé du Mairé, de saint Auremonde ; Magneric, évêque de Troyes, de Théodebert ; Ragnemode, évêque de Paris, de Théodoric ; saint Amand, de Sigebert, fils de Dagobert ; saint Taurin, évêque d'Évreux, de son futur biographe Déodat ; le B. Thomas, archevêque de Milan, de Giselle, fille de Charlemagne ; le pape S. Clément, de S. Taurin ; le pape Adrien, de Pepin, fils de Charlemagne, etc.

Le Synode de Saint-Omer (1585) dit que, lorsqu'il ne se présente point de parrain remplissant les conditions voulues, le prêtre doit se déclarer parrain.

Le bienheureux Benoît-Joseph Labre eut pour parrain son oncle paternel, alors vicaire d'Ames, qui le baptisa. Cette dualité de fonctions n'était pas insolite, au XVIIIe siècle, dans le diocèse de Boulogne-sur-Mer [1].

ARTICLE III.

Du père et de la mère remplissant les fonctions de parrains.

Dans les premiers siècles, le père et la mère pouvaient tenir leur enfant sur les fonts. Saint Augustin trouve même dans cet usage une raison de convenance. « Les parents, dit-il [2], répondent pour leur enfant en qualité de caution ; de même que leurs enfants ont hérité d'eux leurs peines par la naissance temporelle, ainsi obtiennent-ils leur justification par le ministère de ces mêmes parents. »

Nous trouvons dans les Actes de saint Julien et de ses compagnons martyrs, le singulier exemple d'un fils âgé de sept ans, saint Celse, servant de parrain à sa mère, sainte Marcionille [3].

[1] Desnoyers, *Le B. Benoît-Joseph Labre*, t. I, p. 2.
[2] *Epist. XXIII ad S. Bonifac.*
[3] Bolland., 9 jan., p. 585.

D'après un texte, d'une authenticité douteuse, attribué au pape saint Adéodat et inséré dans les Décrétales [1], les papes Jules Ier, Innocent Ier et Jules II auraient défendu aux époux de cohabiter ensemble, après qu'ils auraient tenu sur les fonts leur propre enfant. On abusa plus d'une fois de ces prescriptions pour faire rompre les liens du mariage. D'après le perfide conseil de Frédégonde, Chilpéric fit tenir un de ses enfants sur les fonts par sa femme Andovère, afin de pouvoir pour cause de compaternité se séparer d'elle et épouser Frédégonde.

La défense faite au père et à la mère d'être parrains de leur propre enfant est formulée par le code de Justinien, par le concile de Mayence (813), par le pape saint Nicolas Ier, dans sa réponse aux Bulgares, par Sicard, évêque de Crémone, etc.

Il faudrait bien se garder d'opposer à ces décisions, ainsi qu'on l'a fait, un canon du concile de Metz (888) qui aurait prescrit au père ou à la mère de tenir leur enfant sur les fonts. Nous avons expliqué ailleurs le véritable sens de ce passage.

Tous les théologiens sont d'accord pour exclure le père et la mère des fonctions de parrain ; mais ils les tolèrent dans les cas de nécessité [2].

Les Calvinistes admettent le père et la mère pour parrains ; l'Église anglicane en agit de même, mais elle exige en ce cas l'adjonction d'autres parrains [3].

ARTICLE IV.

Des parrains de baptême privé.

Le Rituel romain ne parle point de parrains pour les ondoiements qui se font à domicile ou à l'église ; aussi divers commentateurs, le Rituel de Langres et la Congrégation des Rites [4] ne considèrent

[1] Gratien, part. II, caus. 30, q. I, cap. *Pervenit.*

[2] Johan VIII, *Epist. ad Anselm. Limov.;* Thom., q. LXVII, art. 8, ad 2; *Ritual. Roman.*, tit. *De Patrinis;* Herirex, disp. VII *de Bapt.;* Rossignol, *De Bapt.*, part. II, q. VI.

[3] Bingham, *Apol. pro eccl. angl.*, l. III, c. XX.

[4] 23 sept. 1820, n° 4422.

point l'usage des parrains dans les baptêmes privés comme entrant dans l'esprit de l'Eglise. Cependant ce rite n'a jamais été formellement interdit; il est encore pratiqué, surtout en Allemagne et en Belgique. Les théologiens ont admis sa licité, puisqu'ils ont longuement disserté pour savoir si, en ce cas, les parrains contractent une affinité spirituelle. L'affirmative a été soutenue par presque tous les anciens théologiens [1]; la négative par quelques-uns des anciens et par beaucoup d'auteurs modernes [2]. La plupart d'entre eux ont sans doute ignoré qu'à deux reprises différentes, en 1603 et 1677, la Sacrée Congrégation du Concile a décidé, après mûre délibération, que le baptême privé faisait contracter l'empêchement aussi bien que le baptême solennel.

ARTICLE V.

Parrains pour le supplément des cérémonies.

Des vers mnémotechniques, publiés par Mgr Barbier de Montault dans la *Revue de l'art chrétien* [3], font remarquer que lorsqu'on supplée les cérémonies à un enfant ondoyé à la maison, on ne doit point, en ce cas, prendre plusieurs parrains, mais un seul.

Comme les parrains, dans cette solennité, ne tiennent pas les enfants sur les fonts, ils ne contractent point d'affinité spirituelle [4]; la Sacrée Congrégation du Concile s'est formellement prononcée à cet égard, le 13 avril 1669.

ARTICLE VI.

Des parrains par procuration.

On est parrain par procureur lorsque, tout en acceptant ce titre, on délègue ses fonctions à une autre personne. C'est ainsi que le

[1] Navarre, Guttierez, Reiffenstuel, Pirhing, Pichler, Coninck, Layman, Dens, Compans, Zallinger, etc

[2] Soto, Sanchez, Suarez, Gallego, Vega, Barboza, Ferraris, Collet, Liguori, Gousset, Bouvier, etc.

[3] T. XVIII, p. 23.

[4] Concile de Narbonne (1609); *Ordonn. syn. de Grenoble* (1690); Gibert, *Consult. canon.*, t. II, p. 249.

font en général les Papes, les princes, et ceux qui, par diverses raisons, ne peuvent se rendre au lieu du baptême.

On a essayé de restreindre ce privilège. Au XVIIIe siècle, les Statuts du diocèse de Paris voulaient limiter cette faveur aux princes du sang. Le synode calviniste de Montauban (1544) en avait agi de même ; mais celui de Saumur (1596) étendit cette exception à tous ceux qui peuvent invoquer une raison légitime.

Dans ces sortes de baptêmes, est-ce la personne absente ou bien le procureur qui contracte la parenté spirituelle? Un certain nombre de théologiens prétendent que l'alliance est contractée par le procureur [1] ; mais la plupart [2] soutiennent qu'elle l'est par le parrain absent, en raison de ce principe : *Qui per alium facit, per se facere videtur*. La Sacrée Congrégation du Concile a été de cet avis [3], et Collet [4] en conclut que lorsqu'une ville tout entière députe quelqu'un pour tenir un enfant sur les fonts, tous les particuliers qui composent le Corps-de-ville contractent l'alliance spirituelle.

ARTICLE VII.

Des Papes, parrains.

De tout temps, mais surtout dans les siècles modernes, les grandes familles ambitionnèrent l'honneur de donner pour parrain à l'un de leurs enfants le chef même de l'Église qui, presque toujours, remplit cette fonction par procuration. Nous allons citer quelques exemples de cette illustre compaternité :

PARRAINS	DATES	FILLEULS OU FILLEULES
Paul Ier	761	Une fille du roi Pepin.
Adrien Ier	781	Pepin, fils de Charlemagne.
Jean XVII	Xe s.	L'empereur Othon III.
Honorius III	1226	Saint Thomas d'Aquin.
Grégoire XI	1377	Une fille de Francesco de Vico.
Grégoire XII	1408	Un enfant de Uladislas V.
Léon X	1518	François, fils aîné de François Ier.
Sixte V	1587	Le fils aîné de Charles-Emmanuel Ier, duc de Savoie.
Paul V	1606	Louis XIII.

[1] Soto, Concina, Tolet, Le Camus, etc.

[2] Sanchez, Navarre, Fagnan, Lacroix, Tournely, Liguori, etc.

[3] 15 mars 1631.

[4] *Traité des Dispenses*, l. II, Ire part., c. IV.

Urbain VIII	1626	Marie-Eugénie, fille de Philippe IV.
Clément IX	1668	Le Dauphin, fils de Louis XIV.
Clément XI	1718	Une fille de l'ambassadeur impérial et d'une nièce du cardinal Albani.
Clément XII	1733	Un neveu du roi de Maroc.
Clément XIV	»»	Un fils de Charles III et une fille de Joseph Ier, roi de Portugal.
Pie VII	1816	Un fils du duc de Blacas.
Grégoire XVI	»»	Un fils de la reine du Portugal.
Pie IX	1847	Maria Pia, fille du duc de Savoie.
»»	1848	Le prince Louis, comte de Trani.
»»	1856	Louis-Napoléon, prince impérial.
Léon XIII	1879	Une fille du duc de Parme.
»»	1880	Une fille d'Alphonse XII, roi d'Espagne.

ARTICLE VIII.

Des Souverains, parrains.

Le désir de donner plus de solennité au baptême ou d'assurer à l'enfant un puissant protecteur a souvent fait choisir des Souverains pour parrains. Nous allons en donner quelques exemples :

PARRAINS	DATES	FILLEULS OU FILLEULES
Gontran, roi de Bourgogne	591	Clotaire II.
Robert, duc de France	IXe s.	Rollon, duc de Normandie.
Eudes, comte de Paris	IXe s.	Catillus, chef des Normands.
Louis IX	XIIIe s.	Un Juif.
Jeanne d'Évreux	1368	Charles VI.
Charles V	XIVe s.	Charles du Temple.
Henri VIII, roi d'Angleterre	1518	Henri II.
»»	1545	François II.
François Ier	1543	Élisabeth de Valois.
Jean III, roi de Portugal	1549	Louis, fils de Henri II.
Henri II, roi de France	1553	Henri IV.
Jacques Ier, roi d'Angleterre	1606	Isabelle, fille de Henri IV.
Charles III, duc de Lorraine	»»	Christine, fille de Henri IV.
Marie de Médicis, Anne d'Autriche et Henriette d'Angleterre	1625	Trois enfants du duc de Chaulnes (à Amiens).
Frédéric-Auguste II, roi de Pologne	1754	Louis XVI.
La reine d'Espagne	1764	Élisabeth, sœur de Louis XVI.
Charles III, roi d'Espagne	1771	Charles Barberini.
Louis XVI	»»	Un fils du duc Lante (à Rome).
Victor-Amédée III, roi de Sardaigne	1776	Une fille du prince André Dorià.
Louis XVI et Marie-Antoinette	1785	Louis-Philippe.
La reine de Suède	1856	Le prince impérial.
Napoléon III	»»	Le fils de M. le Préfet Cornuau.
La reine Isabelle	1880	Un fils de M. Paul de Cassagnac.

L'abbé J. Corblet.

SAVONAROLE

ET

L'ART DE LA RENAISSANCE

Une visite au couvent de Saint-Marc, à Florence, laisse d'ineffaçables souvenirs. Lorsque, franchissant les cloîtres aujourd'hui déserts, on a parcouru le long corridor du premier étage sur lequel s'ouvrent les petites cellules décorées des ravissantes peintures de Frà Angelico, on arrive à une porte que le gardien n'ouvre qu'avec respect, et l'on est introduit dans une sorte de musée entièrement consacré à la mémoire de Jérôme Savonarole. C'est ici que vécut, pria, médita, l'orateur incomparable qui, pendant sept années, régna sur le peuple florentin par la seule force de son éloquence. Cette Bible couverte d'annotations était la sienne. Voici son chapelet, son cilice, le crucifix devant lequel il s'agenouillait avant de monter en chaire. Arrêtons-nous devant son portrait. Le peintre l'a dessiné de profil. Le nez long et aquilin, d'ailleurs superbement taillé à la romaine, la lèvre inférieure épaisse et proéminente, toute prête à décocher l'apostrophe, l'œil doux et vif enfoncé sous d'épais sourcils composent une physionomie sinon belle, du moins singulièrement expressive. Que de fois — ce que nous savons de sa vertu autorise à le supposer — ces murs n'ont-ils pas vu le prieur de Saint-Marc expier ses triomphes oratoires par les saintes austérités de la pénitence ! On ne peut contempler sans émotion, dans la cellule où il couchait, le tableau qui retrace les différentes circonstances de son supplice. Sur la place de la Seigneurie, où quelques mois auparavant s'est accomplie, au chant des laudes et des cantiques, l'imposante cérémonie du *bruciamento delli vanità*, trois moines sont

suspendus à un gibet, et le bourreau s'apprête à les précipiter dans les flammes. Les *Arrabiati* applaudissent, tandis que les *Piagnoni* regardent consternés. Ainsi paraissent dans une seule vie, selon l'expression de Bossuet, « toutes les extrémités des choses humaines. » Aussi Savonarole est-il entré dans l'histoire, accompagné de la sympathie qu'excite le génie moissonné dans sa fleur, et de l'intérêt qui s'attache à une grande œuvre soudainement interrompue.

Quelle était cette œuvre? D'innombrables écrivains ont posé la question sans parvenir à se mettre d'accord sur la réponse. Tandis que les protestants revendiquent l'éloquent dominicain comme un précurseur de la Réforme, des catholiques le considèrent comme un saint digne d'être placé sur les autels. La critique rationaliste l'a représenté tour à tour comme un moine ignorant livré à toute l'exaltation du mysticisme, et comme un révolutionnaire assez semblable à cet Arnaud de Brescia, brûlé à Rome pour y avoir fomenté l'anarchie vers le milieu du douzième siècle. Par une ironie qui achève de peindre l'étrangeté de sa destinée, il figure à la fois dans le *Triomphe de Luther*, de Kaulbach, et dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, de Raphaël.

Nous n'avons certes pas la prétention, après tant d'autres, de donner, dans cette courte étude, la solution d'un problème qui a passionné plusieurs générations d'historiens. Toutefois il nous semble que l'heure de l'impartialité et de la justice approche pour Savonarole. On ne peut plus sérieusement contester son orthodoxie après les savants travaux du Père Marchese, de M. Villari, de M. Gruyer, du Père Bayonne. Tout au plus un doute grave subsiste-t-il sur la légitimité de sa conduite vis-à-vis du Pape, et cette limite, nous croyons que les apologistes les plus déterminés feront bien de ne pas la franchir dans l'intérêt même de la cause qu'ils ont à cœur de servir. Cette réserve faite, nous serons d'autant plus à l'aise pour louer comme il convient cet homme extraordinaire, en qui se reflètent toutes les ardeurs de son siècle, tempérées par la piété la plus tendre et par un attachement inébranlable à la foi.

I

L'influence de Savonarole peut être étudiée sous bien des aspects. Laissant de côté le politique, le théologien, le religieux dans ses rapports avec l'autorité du Saint-Siège, nous voulons examiner uniquement sa doctrine sur le beau et sa théorie sur l'art.

Un écrivain érudit et délicat, M. Gruyer, a eu l'heureuse pensée de réunir en un volume les écrits du Frère sur ce sujet [1]. Avant lui, M. Rio, dans son grand ouvrage sur l'*Art chrétien*, M. Cartier, dans les *Annales archéologiques* [2], le Père Marchese, dans son *Histoire du couvent de Saint-Marc*, avaient donné des extraits étendus des sermons ou des traités dans lesquels Savonarole a été conduit à tracer aux artistes leurs règles et leurs devoirs. Grâce à la publication que nous nous proposons d'analyser, ces extraits forment désormais un corps de doctrine complet dont on aperçoit l'enchaînement d'un seul coup-d'œil. Nul n'était mieux préparé que M. Gruyer à mener à bonne fin un tel travail. Son introduction à l'ouvrage de Villari, traduit par lui avec autant d'exactitude que d'élégance, dénote une connaissance approfondie du sujet. Familiarisé de longue date par ses belles études sur Raphaël, avec les questions complexes et difficiles que soulève l'avènement de la Renaissance dans l'art italien, animé pour son héros d'une admiration qui n'exclut pas la mesure dans l'enthousiasme, ni l'impartialité dans l'éloge, on peut être assuré qu'aucun trait caractéristique, aucun détail intéressant ne lui aura échappé. Il est d'autant plus remarquable de voir à quel point le vrai Savonarole diffère de celui que, sur la foi d'auteurs éminemment respectables mais un peu enclins à l'exagération, on imagine communément.

A en croire M. Rio, par exemple, Savonarole aurait exercé une influence prépondérante sur les artistes de son temps, et, si sa voix eût été écoutée, l'art aurait échappé aux séductions profanes qui l'envahissaient pour se développer conformément aux règles tradi-

[1] *Les illustrations des écrits de Jérôme Savonarole. Paroles de Savonarole sur l'art*, par A. Gruyer, in-4°, Didot, 1880.

[2] *Annales archéologiques*, 1847. *Esthétique de Savonarole.*

tionnelles qui avaient présidé à sa formation à l'ombre des églises et des monastères. M. Cartier n'est pas moins affirmatif : « Un « grand homme, un saint religieux voulut s'opposer au mal et lutter « contre la Renaissance ; il en arrêta un instant le cours par d'éton- « nantes victoires, mais il succomba et eut la gloire d'être martyr « de l'art chrétien. »

Nous croyons ces jugements exagérés. Un examen attentif de la vie et des écrits de Savonarole nous a convaincu que sans rester étranger à aucune des questions qui passionnaient ses contemporains, il n'a point pris parti aussi nettement qu'on le prétend dans la question de la Renaissance, et qu'il s'est borné à recommander aux artistes le respect scrupuleux des convenances en ce qui touche la représentation des sujets sacrés.

Cette conclusion contredit, dans une certaine mesure, le brillant système auquel M. Rio a attaché son nom. La déférence que nous éprouvons pour le fondateur de la critique d'art chrétien en France ne doit pas nous empêcher de dire ce que nous croyons être la vérité [1].

M. Rio était parti de cette idée que l'idéal antique et l'idéal chrétien séparés d'ordinaire, dans le cours des âges, par la diversité des climats et des races, s'étaient tout à coup rencontrés en Italie, à Florence, dans la période qui s'étend des dernières années du XVe aux premières années du XVIe siècle. Un duel était inévitable. Tandis que les Médicis encourageaint de leurs largesses le culte trop enthousiaste pour n'être pas suspect de l'antiquité grecque

[1] A Dieu ne plaise que nous méconnaissions l'immense service rendu par M. Rio à une cause qui est la nôtre, celle de l'art purifié, vivifié, agrandi par le christianisme. L'énergie de ses affirmations n'a pas peu contribué à son succès. Il s'agissait de secouee la torpeur de l'opinion publique, de la tirer de sa routine séculaire, de lui faire goûter le genre de beauté propre aux œuvres du Moyen-Age injustement délaissées. M. de Montalembert, dans le même ordre d'idées, venait de publier son *Introduction à la vie de sainte Élisabeth*. Lui-même, de la voix et du geste, excitait son ami au combat contre les faux dieux. C'était une croisade : aussi n'est-il pas surprenant que plus d'un bon chevalier ait été entraîné par sa valeur au-delà des rangs ennemis. M. Rio fut de ces derniers. Ramené par l'étude et la réflexion à une appréciation plus mesurée des faits, il a corrigé dans l'édition définitive de son ouvrage ce qu'il pouvait y avoir de tranchant et d'excessif dans son premier volume : *De la poésie chrétienne sous toutes ses formes.*

et latine, un simple moine n'ayant d'autre arme que sa parole, d'autre bouclier que sa vertu descendait intrépidement dans l'arène et prenait en main la cause des vieux artistes du Moyen-Age à qui l'inspiration tenait lieu de science et la piété d'érudition. Il groupait autour de sa chaire des peintres, des sculpteurs, des architectes et leur communiquait le feu sacré qui l'animait. Sous sa direction, des fêtes religieuses étaient organisées qui montraient aux plus incrédules comment on peut charmer les yeux sans blesser la pudeur. Un instant on put croire que sa tentative serait couronnée de succès : le *bruciamento della vanità* consacrait son triomphe. Mais bientôt le paganisme refoulé reprenait l'offensive. Il avait trouvé dans les libertins et les débauchés des alliés fidèles qui ne pouvaient pardonner au réformateur ses censures impitoyables. Savonarole devenait leur victime, emportant dans les flammes de son bûcher, avec la liberté de sa patrie, les destinées de l'art chrétien.

On devine aisément ce qu'un pareil sujet peut devenir sous la plume d'un écrivain habile. Il en est peu d'aussi dramatiques, et, de fait, les pages que M. Rio lui a consacrées comptent parmi les plus émouvantes qu'il ait écrites. Mais n'y a-t-il pas un peu d'imagination dans les faits ainsi présentés ?

Savonarole avait l'esprit trop large pour méconnaître l'importance des questions d'art, surtout chez un peuple aussi sensible au beau que le peuple florentin, aussi n'a-t-il pas négligé de donner des conseils aux artistes quand il en a eu l'occasion ; de là à en faire un docteur en esthétique, presque un chef d'école en peinture, il y a loin.

Remarquons d'abord que cet enseignement sur lequel on a bâti tout un système, occupe une place relativement peu importante dans le recueil de ses œuvres. Si l'on tient pour complets les extraits donnés par M. Gruyer, on constate que sur les nombreux sermons prononcés de 1490 à 1497, quatre ou cinq tout au plus contiennent des indications sur la manière de comprendre et de pratiquer les beaux-arts. C'est principalement dans le carême de 1496 sur Amos, et dans le carême de 1497 sur Ezechiel que le Frère a été amené, probablement à l'instigation des artistes qui se trouvaient dans son auditoire, à formuler sa pensée sur ce sujet.

II

Il faut d'abord distinguer le beau physique du beau moral : « La « beauté de l'homme et de la femme est d'autant plus grande et « plus parfaite qu'elle est plus semblable à la beauté première. Mais, « dites-moi, je voudrais savoir ce qu'est la beauté. La beauté ne « consiste pas dans les couleurs. C'est une qualité qui résulte de la « correspondance des membres et des autres parties du corps [1]. »

Le beau moral soutient le beau physique et en est en quelque sorte l'aliment. — « Vous ne trouverez pas qu'une femme est belle « parce qu'elle a un beau nez et de belles mains, mais parce que « tout chez elle est bien proportionné. D'où vient donc cette beauté ? « Si vous y regardez bien, vous verrez qu'elle vient de l'âme. En « effet, dès que l'âme a disparu, le corps devient pâle et méconnais- « sable, il a perdu sa beauté. De même, quand un artiste peint une « figure d'après nature, son ouvrage est toujours moins beau que « son modèle. Malgré tout son mérite, il ne peut donner à sa « peinture la vie que contient la nature, car l'art ne saurait imiter « complètement la nature. L'âme étant donc la cause de la beauté « du corps, il faut qu'elle soit plus belle que lui [2]. »

Un peu plus loin, Savonarole émet cette maxime : « Plus une chose est incorporelle, plus elle est belle. » Saint Thomas avait dit avant lui : « Une forme est d'autant plus noble qu'elle domine plus complètement la matière, qu'elle en est plus dégagée et qu'elle s'élève davantage au-dessus d'elle par sa propre vertu [3]. » — Du principe ainsi posé, le théologien déduit toutes les conséquences ; « Réflé- « chissez maintenant à toutes ces beautés et dites : Combien l'âme « doit-elle être plus belle que toutes les beautés corporelles, puis- « que c'est d'elle que dépendent celles-ci ; et si l'âme est belle en « elle-même, combien doit-elle l'être davantage quand elle possède

[1] Carême de 1497 sur Ezéchiel. Sermon XXVIII.

[2] Loc. cit. Il est curieux de rapprocher ce passage de la conclusion identique à laquelle est arrivé M. Cousin : « La fin de l'art est l'expression de la beauté morale à l'aide de la beauté physique ».

[3] « Omnis forma quanto nobilior, tanto magis dominatur materiæ et minus ei immergitur, et magis eam sua virtute excedit. » S. Thomas. 1. q. 76. 1 c.

« la grâce divine ! Combien sont plus belles encore les âmes des « bienheureux ! Combien est plus grande la beauté de ces saints « esprits et celle des séraphins ! Considérez ensuite combien est « supérieure la beauté de Dieu. Si donc la beauté très imparfaite des « corps humains est assez forte pour attirer Dieu sur terre en notre « faveur [1], combien plus devons-nous être portés à connaître et à « contempler la beauté de Notre-Seigneur Jésus-Christ ! Et si vous « le considérez bien, si elle entre dans votre cœur, vous ne vou- « drez plus voir les choses humaines [2]. »

L'influence de S. Thomas est visible dans ce morceau. Ailleurs Savonarole émet des vues originales et personnelles.

« Tout peintre se peint lui-même. Il ne se peint pas en tant « qu'homme, car il trace des images de livres, de chevaux, « d'hommes ou de femmes, mais il se peint en tant que peintre, « c'est-à-dire qu'il réalise ses conceptions. Quoique les sujets qu'il « représente soient variés, ses œuvres portent toutes l'empreinte « de sa pensée... Or les hommes charnels et débauchés ont l'in- « telligence obscurcie. Leur esprit et leur volonté étant sans cesse « absorbés par les plaisirs sensuels, ils ne peuvent s'élever aux « spéculations intellectuelles. Ils sont ennemis des études et des « beaux-arts parce qu'ils ont, comme je l'ai dit, l'intelligence « émoussée [3]. »

On reconnaît le zèle du prédicateur préoccupé avant tout du salut des âmes qui, s'adressant à des artistes, cherche à les élever, à les purifier par les motifs les plus propres à les émouvoir, et notamment en faisant briller à leurs yeux l'intérêt sacré de l'art, qui pour eux prime tous les autres. Au surplus, les productions de l'art doivent avoir une signification morale et ne sont pas seulement destinés à plaire aux yeux. Parmi les œuvres que Savonarole voudrait voir dans les maisons, le crucifix tient la première place : « Consultez le livre du crucifix ; on y apprend tout. Lisez souvent « ce livre pour ranimer votre ferveur ; lisez-le même tous les jours.

[1] Cette phrase est un peu obscure. Savonarole veut dire sans doute que par les créatures Dieu daigne nous laisser entrevoir quelques unes de ses infinies perfections.

[2] Loc. cit.

[3] Sermon sur le psaume *Quam bonus*. Gruger, p. 219.

« Considérez les bienfaits de Dieu, sa bonté, la grandeur de son « amour. » Les peintures doivent être un enseignement pour les chrétiens, surtout pour les illettrés et les ignorants. « Quiconque veut « se maintenir dans l'amour de Dieu, doit se livrer quelquefois à la « contemplation, méditer l'Écriture, écouter les prédications, re- « garder le ciel et la terre, réfléchir à ce que le Christ a fait dans « son Église.— Toutes ces choses vous diront d'aimer le Seigneur « et seront pour vous pleines de douceur. *Quant à ceux qui ne « savent pas lire, qu'ils contemplent les peintures et qu'ils y consi- « dèrent la vie du Christ et des saints* [1]. » Cette pensée a toujours été celle de l'Église. S. Grégoire le Grand dit : *Gentibus pro lectione pictura est. Saltem in parietibus videndo legunt quod legere in codicibus non valent* [2]. Et Buffalmaco était l'interprète de la tradition, lorsqu'il disait : « Nous ne voulons pas autre chose que de peindre « des saints et des saintes dans nos fresques et nos tableaux, « pour combattre les démons et rendre les hommes meilleurs. »

Savonarole insistait pour que l'on n'introduisît pas dans les tableaux d'église des détails trop profanes, pour que l'on ne donnât pas aux personnages sacrés des parures en contradiction avec la simplicité évangélique, et qu'on ne leur prêtât pas les traits des contemporains fameux et des femmes célèbres soit par leur beauté, soit par la légèreté de leurs mœurs, en un mot, pour que les artistes n'oubliassent pas la sainteté du lieu en vue duquel ils travaillaient, et le but véritable de l'art chrétien [3]. Le Père Marchese fait remarquer que Savonarole, en parlant ainsi, ne faisait que devancer les décisions du concile de Trente : *Omnis denique lascivia vitetur ; ita ut procaci venustate imagines non pingantur, nec ornentur.* Déjà S. Thomas avait écrit : « Si quelque artiste fait une chose « mauvaise, ce n'est pas une œuvre d'art, c'est un crime contre « l'art... la science et l'art ont le bien pour objet [4]. »

Les abus qui s'étaient produits sous ce rapport sont vigoureusement flagellés :

« Vous sacrifiez encore à Moloch, c'est-à-dire au diable. Les

[1] Sermon sur la première épître de S. Jean, p. 136.
[2] Gruyer, loc. cit., p. 204.
[3] Gruyer, p. 205.
[4] S. Thomas, 12, t. 57, art. 15.

« figures que vous faites peindre dans les églises sont les images « de vos dieux, et les jeunes gens disent ensuite en voyant telle ou « telle femme : « Voici Madeleine et voilà saint Jean, » parce que « vous faites peindre dans les églises des figures à la ressemblance « de celle-ci ou de celle-là, ce qui est fort mal et constitue une « grave insulte aux choses de Dieu. Vous, peintres, vous agissez « mal. Si vous saviez ce qui s'ensuit et ce que je sais, vous ne « peindriez pas de la sorte. Vous mettez toutes les vanités dans les « églises. Croyez-vous que la vierge Marie était vêtue comme vous « la représentez ? Je vous dis qu'elle était vêtue simplement comme « une pauvre femme, et qu'elle laissait à peine voir son visage. « De même sainte Elisabeth était vêtue avec simplicité. Vous feriez « une très bonne action si vous effaciez les figures sans modestie. « Vous donnez à la Vierge Marie des costumes de courtisane [1]. »

« Les figures représentées dans les églises sont les livres des en- « fants et des femmes. Il faudrait donc avoir encore plus de scru- « pule que les païens. Les Egyptiens ne laissaient peindre rien « d'inconvenant. On devrait d'abord enlever les figures déshon- « nêtes et ensuite ne pas admettre des compositions qui provoquent « le rire par leur médiocrité. Il faudrait que dans les églises, les « peintres distingués peignissent seuls et qu'ils représentassent des « choses honnêtes. S'ils peignent la Vierge, qu'ils la montrent avec « toute la modestie qu'elle avait [2]. »

III

Nous avons cité les extraits les plus caractéristiques ; ceux que nous avons omis offrent la répétition des mêmes idées. Assurément rien de plus irréprochable qu'un tel enseignement, rien de plus conforme à la doctrine constante de l'Église en cette matière. Toutefois nous avons de la peine à y voir un enseignement esthétique bien défini et surtout la confirmation de la théorie de M. Rio, reprise et accentuée par M. Cartier dans ses belles études sur l'Art chrétien.

[1] Carême de 1496 sur Amos.

[2] Carême de 1497 sur Ezéchiel. Sermon XXII.

M. Cartier est sévère pour la Renaissance, qu'il accuse d'avoir corrompu l'esprit humain. « Que veut dire ce mot? Que pouvait-on « voir renaître après la naissance du Christ? Les peuples avaient-« ils quelque chose à envier aux temps anciens? Le christianisme « n'avait-il pas éclairé les intelligences, purifié les mœurs, amé-« lioré la législation, protégé le droit contre la force et patronné « la liberté?

« Qu'est-ce donc que cette Renaissance dont Florence fut le ber-« ceau et le Médicis les patrons?

« Ce fut la renaissance du paganisme dans les mœurs, la littéra-« ture et les arts [1].

« Cette époque a été ainsi nommée parce qu'elle vit renaître à « l'état social cet art que la raison avait appauvri et que l'Évangile « de Jésus-Christ avait solennellement condamné [2]. »

Que le savant auteur nous permette une observation. On ne saurait discuter avec fruit une question déjà suffisamment obscure, qu'à la condition de bien préciser le sens des mots. Si l'on entend par « Renaissance » l'invasion du sensualisme dans l'art, la licence effrénée des mœurs, la révolte des esprits contre l'autorité doctrinale de l'Église décorée du nom de libre examen, tous les catholiques seront d'accord pour la condamner. Mais il y a autre chose dans la Renaissance. Au point de vue artistique, elle est aussi, comme l'étymologie l'indique, la résurrection des arts du dessin par le retour à l'imitation de la belle nature et à l'emploi des belles formes. Prise dans cette acception limitée, l'expression « Renaissance » conviendrait, selon nous, à toute la période qui s'étend des premiers efforts tentés par Cimabue, Giunta de Pise et Guido de Sienne, pour dégager l'art de son immobilité traditionnelle, aux chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci, de Michel-Ange et de Raphaël. Si l'on prend la peinture pour point de comparaison, on constate en effet un progrès constant dû à une recherche de plus en plus grande du naturel et de la vérité. Depuis Giotto traçant avec un couteau la figure de ses chèvres, jusqu'à Michel-Ange aveugle promenant sa main puissante sur un squelette pour y surprendre

[1] *Étude sur l'art chrétien.*

[2] *Vie de Frà Angelico. Introduction*, p. 33.

les merveilles de la structure du corps humain, quiconque s'occupe de peindre et de dessiner prend la nature pour point de départ, et c'est appuyé sur elle qu'il cherche à s'élever à une expression de plus en plus parfaite de l'idéal entrevu par sa pensée. Cette recherche de la perfection dans la forme, l'invasion de lettrés grecs qui suivit la prise de Constantinople par les Turcs contribua certainement à l'augmenter dans une proportion extraordinaire à Florence, vers le milieu du XVe siècle. Toutefois elle existait déjà auparavant à un haut degré dans les ateliers des maîtres qui frayaient la voie où les princes de l'art allaient bientôt paraître. Les noms de Donatello, de Ghiberti, de Verrochio, de Ghirlandaïo, l'attestent suffisamment. De ce que l'admiration des chefs-d'œuvre de l'art antique, encouragée par les Médicis, dégénéra en passion, en fureur, faut-il conclure que tout était répréhensible dans ce mouvement et que l'art chrétien en particulier n'avait rien à démêler avec les nouveautés qui envahissaient les palais, les places publiques, et jusqu'au sanctuaire. A notre avis ce serait aller trop loin que de le prétendre. L'Église n'est ennemie d'aucun progrès légitime, elle pouvait accepter le concours de l'art sous la forme nouvelle que l'état de la civilisation lui avait imprimée, à la condition que les convenances fussent respectées et que la haute signification des sujets sacrés ne fût pas dénaturée. Or, qu'on veuille bien le remarquer : c'est précisément à ces termes que se réduit la réforme prêchée par Savonarole.

Condamne-t-il l'étude des monuments de l'antiquité? En aucune façon. La tentation était grande cependant; il parlait à deux pas des jardins célèbres où Laurent de Médicis avait rassemblé à grands frais les statues, les marbres précieux. S'il avait été animé des sentiments qu'on lui prête à l'égard des chefs-d'œuvre de l'art grec, envisagés comme instruments de progrès technique, il n'eût pas manqué de lancer contre eux l'anathème. Il n'en a rien fait : n'est-ce pas la preuve qu'il sentait mieux que personne l'impossibilité de revenir en arrière, qu'il comprenait l'inanité d'une telle entreprise. Cet esprit de tolérance ne doit pas nous étonner de la part de celui qui sauvait de la dispersion la bibliothèque Laurentienne, si riche en manuscrits de toute sorte, et qui, loin de proscrire l'étude des auteurs profanes, se bornait à demander un traitement au moins

égal pour les meilleurs ouvrages des Pères de l'Église [1], « afin que la jeunesse ne reçut pas une leçon de paganisme sans recevoir en même temps une leçon de christianisme, et qu'on lui enseignât simultanément l'éloquence et la vérité. »

Ce qui a pu faire illusion sur ce point, ce sont les attaques passionnées dont Savonarole a été l'objet à l'occasion du *bruciamento della vanità*. On sait en quoi consistait cette cérémonie imaginée par le Frère pour détourner le peuple des divertissements dangereux auxquels il avait coutume de se livrer à l'époque du carnaval. Des enfants allaient de maison en maison quêter les parures, les masques, les objets licencieux : ils en formaient un bûcher et ils y mettaient le feu aux applaudissements de la multitude. Quand l'amour des choses anciennes commença à dégénérer en fanatisme, de manière à faire croire que la seule mission de l'homme sur la terre était de publier les vieux manuscrits, et de restaurer les tableaux ou les monuments du passé, le *bruciamento della vanità* devant le thème favori de quiconque écrivait sur l'époque de Savonarole. On accusa partout le Frère de superstition et de barbarie.

Un ancien manuscrit était-il perdu? On affirmait qu'il avait été brûlé par lui. Ne pouvait-on retrouver une statue antique? Personne ne doutait que les *Piagnoni* ne l'eussent comprise dans l'*auto-da-fé*. « Mais, fait observer avec raison M. Villari [2], comment « le *bruciamento* aurait-il pu consumer des statues de marbre ? Est-« il admissible que Savonarole ait pu brûler des manuscrits pré-« cieux, alors que pour les découvrir et se les procurer les Italiens « risquaient leur vie et leur fortune dans de longs et périlleux « voyages ? Est-il admissible qu'aucune voix ne se soit élevée pour « le condamner à l'époque de Marsile Ficin et d'Ange Politien, et « que Nardi, le traducteur de Tite-Live, l'admirateur si passionné « des anciens, ait relaté avec tant d'indifférence les rares murmures « provoqués par le *bruciamento ?* Parmi les nombreux objets que « mentionne Burlamachi, il n'en est aucun dont la destruction mé-« rite d'être sérieusement regrettée ».

Vasari rapporte, il est vrai, que Baccio della Porta, devenu moine

[1] Rio, *Art chrétien*, p. 204 et suiv.

[2] *Histoire de Savonarole*, II, p. 152.

plus tard sous le nom de Frà Bartolomeo, apporta au bûcher quelques-uns de ses dessins d'après le nu. Le fait peut être exact; cependant Savonarole ne condamnait par les études d'après le nu [1]. Il souhaitait seulement que ces études restassent dans les ateliers et ne fussent pas exposées au regard du public, surtout aux regards des enfants, la pureté de l'imagination et la rectitude de la vie dépendant en grande partie des objets qui frappent habituellement les yeux. Telle est la pensée qui lui inspirait les paroles suivantes :

« Renoncez aux idoles que vous avez dans vos maisons, c'est-à-
« dire aux peintures déshonnêtes. Elevez vos enfants avec simpli-
« cité. Mettez sous leurs yeux les choses de Dieu, par exemple des
« tableaux représentant l'enfer et le paradis. »

Pour mettre en évidence la fragilité du système qui fait de Savonarole le promoteur d'un mouvement destiné à restaurer l'idéal mystique dans la peinture, il suffit de rapprocher quelques-uns des noms cités par M. Rio dans son chapitre intitulé : *Disciples de Savonarole*. Nous y voyons figurer Pérugin, Lorenzo di Credi, Sandro Boticelli, Frà Bartolomeo et Michel-Ange. Passe encore pour les deux premiers, mais Sandro Boticelli, qui a peint de si belles Madones, a sur la conscience plus d'une scène mythologique; Frà Bartolomeo, par la noblesse et la grandeur du style, appartient à la plus pure école florentine de la fin du XVe siècle ; et quant à Michel-Ange, nous avons peine à nous figurer l'auteur audacieux du *Jugement dernier*, le géant de la chapelle Sixtine, enrôlé dans une pieuse confrérie qui se serait proposé pour mission de ramener l'art à la naïveté des écoles primitives. Au fond, nous manquons de renseignements sur le sujet développé par M. Rio avec sa verve accoutumée. Nous savons seulement que le prieur de Saint-Marc eut pour amis des artistes éminents qui l'entourèrent pendant sa vie d'une respectueuse affection, et qui, après sa mort, firent preuve d'un attachement singulièrement touchant pour sa mémoire. Aux noms déjà cités il faut ajouter ceux des mi-

[1] Gruyer, *loc. cit.*, p. 197. — M. Gruyer ne cite aucun texte à l'appui de cette assertion, mais comme elle est admise également par M. Cartier qui n'est pas suspect de faiblesse à l'égard des méthodes inaugurées au temps de la Renaissance, on peut la tenir pour véritable. — *Annales archéologiques*, 1847. *Esthétique de Savonarole.*

niaturistes, Frà Benedetto, Bettuccio et Frà Eustachio, de l'architecte Simone Cronaca, des sculpteurs Baccio da Montelupo, Andrea et Ambrogio della Robia, de Giovanni delle Corniole, etc. — Dans quelle mesure subirent-ils l'influence du Frère? Il est impossible de le déterminer d'une façon précise. Étaient-ils attirés vers lui par le désir de recevoir des conseils au point de vue de leur éducation artistique, ou bien plutôt s'attachaient-ils à l'orateur puissant, au prophète inspiré qui dépeignait en traits de feu les maux réservés à l'Italie coupable? La deuxième hypothèse nous paraît infiniment plus probable. Un seul homme peut nous renseigner sur la direction donnée par Savonarole aux artistes de son temps, à supposer que cette direction ait réellement existé, nous avons nommé *Frà Bartolomeo.*

Avec lui, pas de malentendu possible; il est bien de la postérité légitime du réformateur, ce Baccio della Porta qui, réfugié dans l'église Saint-Marc avec cinq cents citoyens, la nuit où l'on vint saisir Savonarole au pied de l'autel, fut touché de désespoir à la vue d'une pareille catastrophe, et prit la résolution d'ensevelir dans le cloître son talent déjà formé qui avait donné les plus belles prémices. Pendant quatre ans, tout entier à sa douleur, il ne reprit pas une seule fois ses pinceaux. Lorsqu'il recommença à peindre, sur l'invitation pressante de son prieur, vers 1502 ou 1503, on peut croire qu'il demeura fidèle aux enseignements de son maître et de son ami. Toutes ses œuvres sont empreintes d'une pensée sérieuse, noble, élevée. Le style rappelle, par certains côtés, celui de l'ancienne école, mais sous d'autres rapports il s'en distingue profondément. Tandis que Frà Angelico, par exemple, concentre l'expression dans le visage, laissant deviner des corps presque impalpables sous les longues tuniques dont il revêt uniformément ses personnages, Bartolomeo dessine avec un soin scrupuleux les contours de la figure humaine, il la fait vivre et respirer sous les larges draperies dont il la recouvre avec un art qui n'a pas été surpassé. Ses airs de tête sont variés et pleins de caractère. Ses groupes n'ont pas la disposition froidement symétrique de ceux de Pérugin. Il mène de front la science du dessin et celle du coloris. En un mot, Frà Bartolomeo n'est pas un homme du passé, mais bien des temps nouveaux. Il montre admirablement ce que l'art chrétien pouvait em-

prunter de la Renaissance sans déchoir de sa dignité et sans faillir à sa mission. M. le comte de Grimouard de Saint-Laurent arrive à la même conclusion : « On serait tenté de croire, dit-il, en voyant « la marche des disciples qui restèrent fidèles à Savonarole, comme « Baccio della Porta, que ses réformes tendaient à préserver l'art « des corruptions sensuelles et profanes qui l'envahissaient, plutôt « qu'à le relever dans le sens du mysticisme [1]. »

IV

On a exagéré, à notre avis, la rupture qui s'est produite entre le Moyen-Age et la Renaissance, au moins dans le domaine des arts du dessin. Le naturalisme n'a pas attendu, pour s'insinuer dans la peinture florentine, que Michel-Ange lui donnât accès : il est déjà visible dans Orcagna ; il s'affirme avec Masaccio ; Ghirlandaïo s'en inspire ; Benozzo Gozzoli lui-même, l'élève de Frà Angelico, n'en est pas complètement exempt [2]. Il était difficile qu'il en fût autrement, l'étude de la nature étant, pour les arts plastiques, la condition même du progrès.

Ce progrès, en soi, n'avait rien que de légitime ; aussi l'Eglise ne l'a-t-elle pas condamné. Elle a permis la recherche du beau naturel, comme elle a autorisé la découverte de la vérité dans l'ordre de la science ; seulement, en mère prévoyante, elle a dû prémunir ses enfants contre un double danger.

Au savant à qui l'orgueil de ses conquêtes sur le monde physique peut faire perdre le sentiment de sa dépendance à l'égard des choses de la foi, elle recommande l'humilité ; à l'artiste, que la contemplation trop assidue des beautés créées peut faire glisser sur la pente du sensualisme, elle rappelle la fin supérieure de l'art et la nécessité de subordonner constamment le beau physique au beau moral, de manière à ne produire que des impressions pures, élevées, vivifiantes dans les âmes.

Telle nous apparaît, sous le point de vue que nous étudions, la mission de l'Eglise à travers les âges. Son rôle a été celui d'une

[1] *Guide de l'Art chrétien*, I, p. 79.

[2] Voir notamment l'*Adoration des Mages*, fresque du palais Riccardi, à Florence.

modératrice, plus rarement d'une initiatrice [1]. « Elle a évité, dans sa prévoyante sagesse, de lier ses destinées à telle ou telle forme de l'art [2] ». Sans doute elle a eu et elle a encore ses préférences. Nul doute par exemple que les vierges de Frà Angelico ne portent au recueillement et à la piété plus que les Madones de Raphaël. Mais, encore une fois, l'Eglise a accepté tous les hommages. Aussi bien n'a-t-elle pas été instituée pour nous révéler le beau en ce monde [3], mais pour nous conduire par la pratique du bien au bonheur éternel.

Faute d'avoir fait franchement cet aveu, des apologistes ont été entraînés à soutenir que « l'art fidèle au Christ avait progressé de« puis les catacombes jusqu'à la Renaissance [4]. » C'était s'exposer à un démenti trop facile. Oui, sans doute, les pieux artistes qui décoraient les catacombes avaient à un haut degré le sentiment de la pureté des lignes et de la noblesse de style dont la tradition, ne l'oublions pas, remontait au siècle de Phidias. Mais à partir du jour où le Christianisme vint s'asseoir sur le trône dans la personne de Constantin, cette source d'information fut tarie. Du IVe au XIIIe siècle, l'histoire de la peinture en Italie se confond avec l'histoire de la mosaïque. Or il faut une grande bonne volonté pour se déclarer satisfait du type conventionnel adopté par les artistes byzantins : corps allongés outre mesure, proportions maigres, expression immobile, violation des règles de la perspective. Il faut plus que de l'indulgence pour découvrir une étincelle de feu sacré dans les

[1] L'Église exerce son action sur l'art comme sur les mœurs par les mêmes moyens, par voie d'inspiration et de redressement; l'influence qu'elle exerce de la sorte est d'une incontestable efficacité, sans pourtant être précise quant à la direction du goût, au choix des formes, à l'emploi des procédés. Il serait téméraire, à notre avis, de vouloir exagérer son rôle en cette matière, au point de créer, par exemple, un genre orthodoxe et un genre hérétique.

[2] Vitet, *Études sur l'histoire de l'art,* IV, p. 244.

[3] Nous aimons à citer sur ce point les propres paroles de M. de Grimouard de Saint-Laurent : « Évidemment l'Église aime le beau, elle le désire, elle le recherche, elle le propage. Il semble cependant que, faisant dans ce monde son œuvre propre de rétablir le fondement du beau qui est le bien, elle réserve pour l'autre vie le dernier couronnement du bien qui est le beau ». — *Manuel de l'Art chrétien,* p. 11.

[4] M. Cartier, *Étude sur l'Art chrétien,* p. 4.

productions informes du Xe et du XIe siècle, par exemple dans les mosaïques de *sainte Cécile* et de *sainte Praxède*, monuments trop palpables de la barbarie du goût sous le règne de Pascal Ier. Que s'était-il donc passé qui pût expliquer une telle décadence ? Il s'était accompli un grand fait, dont on n'a pas assez tenu compte dans l'appréciation des monuments de cette période : l'invasion des barbares. Aux prises avec des peuples jeunes, ignorants, indomptés, l'Eglise dut les pacifier, les éclairer, les instruire. Préoccupée avant tout de les amener à pratiquer la morale de l'Evangile, elle ne songea pas à contrecarrer leurs préférences en matière d'art ; bien plus, elle se plia à leurs caprices ; elle livra ses sanctuaires à des décorateurs d'un goût faux et bizarre qui entreprirent de les orner à leur façon. Ainsi le sens de la beauté plastique fut complètement perdu.

Il y avait donc une renaissance possible, vers la fin du Moyen-Age, dans le domaine de l'art religieux. Elle s'accomplit sous la double influence de la nature et de l'antiquité. L'art, comme un voyageur égaré, revenait au point de départ et reprenait sa route vers le progrès.

Malheureusement les artistes, de plus en plus épris de la beauté de la forme, furent conduits à sacrifier l'esprit à la matière, les vérités et les sentiments chrétiens aux illusions, puis aux séductions des sens.

Tant que la tradition exerça sur eux son salutaire empire, ils évitèrent, pour la plupart, l'abus et l'excès du naturalisme. Du jour où il fut admis que l'artiste, même dans les sujets chrétiens, ne devait avoir pour guide que sa fantaisie individuelle, le grand art par excellence, l'art religieux, reçut un coup sensible. Il y eut alors un affaissement du beau moral, que furent impuissants à masquer les prestiges du dessin et de la couleur.—De plus, au XVIe siècle, la foi s'affaiblissait dans les âmes. La longue lutte du sacerdoce et de l'Empire, les désordres trop réels auxquels devaient remédier les réformes du Concile de Trente, avaient amolli les consciences, fait pénétrer le doute dans les esprits. Ajoutez une licence de mœurs excessive amenée par le développement du luxe dans les cours des principautés de l'Italie, et vous aurez le secret de la déviation d'un mouvement qui était légitime dans son principe et dans son objet.

Non seulement les artistes cessèrent de se vouer exclusivement à la représentation des sujets sacrés pour aborder des compositions d'un genre profane—nous croyons qu'on aurait tort de leur en faire un crime, — mais encore ils s'habituèrent à traiter les sujets religieux sans conviction, et, s'il est permis de s'exprimer ainsi, comme de poétiques légendes. Voilà le vice caché de la plupart des productions de la Renaissance : on a raison de le déplorer.

Ni la nature, ni l'antiquité ne sont, à proprement parler, responsables d'un tel résultat. Si les croyances n'avaient pas fléchi, si le sensualisme eût été évité, l'art chrétien se fût agrandi sans cesser de demeurer fidèle à l'esprit de l'Evangile.

En veut-on la preuve ? Dans un temps plus rapproché de nous, Lesueur et Flandrin n'ont-ils pas montré que la forme antique pouvait se prêter à l'expression des nuances les plus pures, les plus délicates de la pensée chrétienne ? Qu'on cesse donc de nous présenter l'idéal antique et l'idéal chrétien comme incompatibles. Ce serait rendre un mauvais service aux artistes que de les pousser à l'imitation des peintres mystiques du Moyen-Age, sous prétexte que ces peintres ont trouvé la véritable formule de l'art chrétien. La naïveté lorsqu'elle est sincère, est souvent une qualité exquise : voulue et affectée, elle est choquante comme un anachronisme. Etudions les primitifs pour nous pénétrer de leur candeur, de leur sincérité, de l'esprit de foi qui guidait leur pinceau, mais gardons-nous de vouloir ressusciter des formes aujourd'hui disparues. Il y a quelques années, un de nos artistes les plus distingués exposa au Salon un tableau conçu dans la donnée de l'école mystique sous le titre de : « Vision de sainte Claire. » Ni coloris, ni perspective, une gaucherie systématique dans la disposition des personnages, un dessin correct, sans doute, mais abrégé à l'excès, et plus voisin de l'abstraction que de la réalité : tel était ce tableau qui fut récompensé par la médaille d'honneur.

Le mérite de l'artiste mis à part, nous osons dire que son œuvre était indigne de figurer dans une église ; loin d'éveiller des pensées de foi, elle piquait la curiosité comme une énigme. Nous porterons le même jugement sur la plupart des Vierges byzantines qui paraissent de temps à autre à nos expositions. Leur moindre défaut est de ne pas traduire un sentiment vrai, de s'adresser surtout à un pu-

blic de raffinés et de délicats. Grâce à Dieu la foi n'est pas morte dans le cœur de tous nos artistes : que ceux-là veillent à accroître en eux les sentiments d'amour et de respect sans lesquels toute science est vaine lorsqu'il s'agit d'interpréter les mystères de l'Evangile, qu'ils fassent une juste part à la tradition, mais pour le surplus qu'ils ceignent leurs reins, et qu'ils se plongent courageusement aux sources de la nature et de l'antiquité : s'ils restent indissolublement unis à Jésus-Christ, si la grâce d'en haut les soutient, ils nous donneront des œuvres complètement belles et vraiment chrétiennes.

Savonarole, s'il vivait de nos jours, leur donnerait ce conseil. Autant qu'on en peut juger par les actes de sa vie publique l'éloquent dominicain professait la maxime que « pour gouverner son temps, il faut en être ». Esprit pratique et mesuré, il ne se proposait pas, comme on l'a prétendu, de ramener le monde en arrière. Il comprenait et acceptait tous les progrès. Témoin des excès d'une société qui s'abandonnait aux plus affreux désordres, il ne s'est pas lassé de l'avertir, de la reprendre, de la rappeler avec fermeté, sans ménagement, à l'observation des divins préceptes. Comme italien, il a été l'homme de son siècle et il a pu partager quelques-unes de ses erreurs ; comme moine, il a été l'homme de tous les temps. Dans les différentes circonstances de sa vie, on peut affirmer qu'il n'a eu qu'une chose en vue : le salut des âmes et le règne de Dieu sur la terre. Cette gloire lui suffit, ne lui en cherchons pas d'autre.

Arnold Mascarel,
Membre de la Société de Saint-Jean.

LE CHANT DE L'ÉGLISE DE LYON

du VIIIe au XVIIIe siècle

Les érudits sont partagés sur la question de savoir si la liturgie de nos Églises des Gaules aux premiers siècles était une liturgie vraiment propre et d'origine orientale, ou si elle ne devait pas plus vraisemblablement être identique à la liturgie des autres Églises du Patriarcat d'Occident ; c'est-à-dire identique à la liturgie romaine, dont elle aurait ensuite et partiellement différé, lorsque avec le temps Rome même eut introduit quelques modifications dans ses usages, et les Églises particulières essayé de leur côté de compléter et de perfectionner les leurs.

Que ce soit à cause de la similitude d'origine, comme le veulent les uns, ou par suite d'emprunts mutuels qui, selon les autres, ont pu et dû se faire dans le cours des âges, toujours est-il, de l'aveu de tous, que de nombreux points de contact rapprochent l'antique liturgie gallicane de la liturgie romaine.

Au point de vue particulier du chant, le rapprochement a été complet au VIIIe siècle, époque où Pepin et Charlemagne ont, à plusieurs reprises, demandé aux Souverains Pontifes des livres contenant le chant de Rome, et des chantres pour apprendre à nos pères à le bien interpréter. Ce chant de Rome appelé *grégorien* parce qu'il a été « centonisé » et réglé par S. Grégoire le Grand, n'était pas seulement, comme certains auteurs respectables mais trop préoccupés ont paru récemment encore vouloir le persuader, un simple système musical, « la simple constitution tonale des différents modes » du plain-chant ; la vérité est que ce chant est un répertoire précis d'Antiennes, de Répons, d'Introïts, de Graduels, d'Offertoires,

de Communions, etc., composés de paroles que nous possédons encore à peu près intactes dans le Bréviaire et dans le Missel, et d'une « suite de notes » *déterminées,* que nos livres actuels ont plus ou moins fidèlement conservées, en en défigurant toutefois la contexture, mais que nous retrouvons entières et régulièrement groupées dans les manuscrits de nos bibliothèques.

Loin d'avoir ce caractère de mobilité et d'abstraction qu'on voudrait leur donner pour justifier les altérations qui en ont été faites, les mélodies liturgiques avaient été fixées par S. Grégoire et authentiquement consignées dans un livre appelé Antiphonaire, que l'on conservait à Rome avec un religieux respect, en même temps qu'une école de chantres en maintenait intacte la tradition pratique. L'exemplaire de S. Grégoire se voyait encore du temps de Jean Diacre, c'est-à-dire à la fin du Xe siècle, précieusement gardé avec le lit où le saint Pontife se reposait en donnant ses leçons, et le fouet dont l'aspect menaçant lui servait à contenir l'indocilité ou la turbulence de ses jeunes auditeurs. Le texte du biographe de S. Grégoire souvent cité et quelquefois mal lu, comme nous avons eu l'occasion de le remarquer ailleurs [1], est trop important et trop explicite pour que nous ne le reproduisions pas ici. *Scholam quoque cantorum, quæ hactenus eisdem institutionibus in Sancta Romana Ecclesia modulatur, constituit* (B. Gregorius): *eique cum nonnullis prædiis duo habitacula, scilicet alterum sub gradibus basilicæ beati Petri Apostoli, alterum vero sub Lateranensis patriarchii domibus fabricavit: ubi usque hodie lectus ejus in quo recubans modulabatur, et flagellum ipsius quo pueris minabatur, veneratione congrua cum* AUTHENTICO ANTIPHONARIO *reservatur* (Joan. Diac., lib. II, cap. VI). De ce témoignage irrécusable se dégage une conclusion facile. Puisque, au Xe siècle, Rome possédait encore l'autographe de S. Grégoire et une école fidèle à l'interpréter selon les principes de S. Grégoire, il est de toute évidence que le chant apporté de Rome en France au VIIIe siècle était le grégorien, le grégorien pur, méritant le nom de *grégorien* non seulement parce qu'il correspondait aux gammes grégoriennes, mais parce qu'il donnait « la suite des notes » telle que S. Grégoire l'avait écrite.

[1] *Mélodies grégoriennes,* chap. X, note 2.

Bien que les historiens qui nous parlent de l'adoption en France du chant romain ne supposent pas d'exception, on pourrait se demander si la sainte Église de Lyon, qui faisait profession de n'admettre aucune nouveauté, *Sancta Ecclesia Lugdunensis nescit novitates*, avait suivi le mouvement général et s'était mise à l'unisson des autres Églises. La réponse n'est pas douteuse. Non seulement la Primatiale des Gaules, comprenant qu'elle devait donner l'exemple, s'est empressée d'accepter le chant romain, mais elle a tenu à honneur de l'avoir pur, et de le conserver, comme nous allons le voir, avec plus de soin et de perfection que partout ailleurs. Nous savons, il est vrai, par les discussions survenues entre Agobard de Lyon et Amalaire de Metz, que l'adoption du rit romain offrit certaines difficultés et qu'à Lyon tout n'a pas été accepté sans contrôle ; mais les modifications désirées par Agobard ne touchent pas à la question musicale, et il reste certain que le chant grégorien a été reçu à Lyon tel que les envoyés romains l'ont apporté et enseigné. Nous devons répéter à la gloire de cette insigne Église qu'une fois en possession des mélodies de S. Grégoire, elle les a cultivées avec un soin jaloux, les défendant du VIIIe au XVIIIe siècle, c'est-à-dire pendant mille ans, contre toute altération.

Cette constante et merveilleuse fidélité à la tradition grégorienne dans l'Église de Lyon, celle-ci l'attestait elle-même, lorsque dans son office de S. Grégoire le Grand, à la cinquième leçon, elle disait, en racontant la vie du bienheureux Pontife : *Licet summus totius orbis Pontifex pondus diei et æstus portaret; clericulos tamen ad laudes Dei cantandas efformare, sæpius non est dedignatus; quem quidem cantandi modum omnes Ecclesiæ ambierunt. Unde cantus Gregoriani fama ubique et utilitas; cujus in prima hac Lugdunensi Ecclesia viguit jamdudum cum intemerata majestate antiquitas.* (Bréviaire de 1735.) Ainsi, d'après la légende du Bréviaire lyonnais, S. Grégoire quoique ayant à porter, comme pontife de tout l'univers, le poids du jour et de la chaleur, n'a pas dédaigné de s'occuper souvent à former lui-même de jeunes clercs au chant de la divine louange; toutes les Églises ont désiré posséder sa musique. De là sont venues la renommée universelle et l'utilité du chant grégorien, qui depuis longtemps, continue la légende, est en vigueur dans cette église primatiale de Lyon, sans que rien n'ait pu porter atteinte

OFFERTOIRE DE LA MESSE DE St MICHEL

Fragment d'un manuscrit en neumes primitifs

1 Tu qui di caritatem retinens
In mortalis perduraſti michahel.
Poſt mortem requiem nobis deprcare.

Oſte tit angelus iuxta aram templi habens turibulum aureum in manu ſua et data ſunt ei incenſa multa et aſcendit fumus aromatum in conſpectu dei a e u ia.

A. B. Ste- tit An-ge-lus juxta a- ram tem- pli

A. B. ha- bens thuri-bu- lum au- re-um in manu su- a :

A. B. et da-ta sunt e- i in-cen-sa mul ta. Et ascen-

A. B. dit fu- mus a- ro-ma tum in conspectu

A. B. De- i, al-le- lu-ia.

LITH. CH. DESAVARY, ARRAS

A Neumes primitifs *(voir le fac-simile)* échelonnés sur la portée guidonienne
B Extrait du graduel lyonnais imprimé en 1738. *(2e partie, page 269)*

à la majesté de ces antiques mélodies. — Voilà ce dont Lyon se faisait encore gloire en plein dix-huitième siècle.

Mais nous avons mieux qne ce témoignage, nous avons le fait, c'est-à-dire les livres de chant, et en particulier le GRADUALE SANCTÆ LUGDUNENSIS ECCLESIÆ PRIMÆ GALLIARUM SEDIS. *Lugduni, sumptibus cleri Lugdunensis*, 1738. Ce graduel en deux volumes in-folio, très bien imprimé et très fidèle encore, on va s'en convaincre, à reproduire la phrase grégorienne, est resté en usage dans l'illustre primatiale de Lyon jusqu'en 1775, époque où la puissance du jansénisme fut assez forte pour renverser d'un seul coup une tradition dix fois séculaire. En 1738, époque où, par ordre de Mgr de Rochebonne, était donnée cette édition du chant de la sainte Église de Lyon, l'esprit d'innovation avait déjà commencé ses ravages et s'était mis à manipuler les textes, qui, dans les nouveaux livres, se trouvent en partie changés, modifiés, remplacés, et surtout distribués dans un ordre étranger à la tradition; heureusement, au milieu de ces caprices naissants, le chant lui-même n'avait subi aucune grave altération.

Hâtons-nous donc de mettre sous les yeux du lecteur un spécimen du chant lyonnais d'après le Graduel de 1738. Nous avons choisi l'offertoire *Stetit Angelus* de la messe de saint Michel, que l'on trouve dans les livres lyonnais, à la fête de la consécration de l'autel majeur de la Primatiale (IIe partie, page 269). Nous le donnons dans la planche lithographiée qui accompagne cet article, n° 2, en désignant la copie réduite que nous en avons faite par la lettre B. Nous devons faire observer seulement que, dans l'original, la seconde portée présente une faute évidente d'impression [1] que nous n'avons pas cru devoir reproduire : la clef a été baissée d'une ligne; nous la laissons dans notre copie à sa place normale. De plus, nous supprimons, comme inutiles, les barres qui traversent la portée à la fin de chaque mot.

[1] Les fautes de cette sorte se rencontrent de temps en temps dans les meilleurs imprimés (comme aussi dans les manuscrits). C'est ainsi, pour prendre un autre exemple dans les livres lyonnais, que le ℟ *Maria Magdalene* (*Antiph. Lugdun.*, p. 625) présente au bas de la page une clef d'*ut* placée trop haut. Ce répons a été reproduit dans les livres actuellement en usage à Lyon, et malheureusement sans que l'on se soit aperçu de la faute; si bien qu'une mélodie très connue du 8e mode finit en *mi* au lieu de se reposer sur *sol*.

Nous donnons en même temps (n° 1) en fac-simile un manuscrit neumé qui avait été utilisé comme couverture par un relieur peu scrupuleux [1]. Ce fragment, que nous désignons au n° 2 par la lettre A, porte sur lui des caractères d'ancienneté indiscutables. Les notes musicales qui s'y trouvent sont de celles qui ont précédé le XIe siècle, c'est-à-dire l'époque où Gui d'Arezzo eut l'heureuse idée de mettre en usage la portée musicale pour y échelonner les neumes de la notation primitive. Afin que l'on comprenne mieux avec quelle fidélité l'Église de Lyon, tout en suivant les transformations progessives de la notation, avait, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, conservé ces figures neumatiques appelées *podatus*, *clivis*, *torculus*, etc., nous avons transporté sur quatre lignes, à l'imitation de Gui d'Arezzo, et d'après les documents guidoniens, les neumes de notre vieux manuscrit. (Voir A.) Cette opération très simple permettra au lecteur de comparer, note par note et *groupe par groupe*, la leçon du manuscrit et celle de l'imprimé ; d'un seul coup-d'œil, il verra l'identité presque absolue des deux documents, qui bien que de provenances diverses et d'âges si différents, paraissent copiés l'un sur l'autre.

La raison de cette identité est dans ce fait que tous les manuscrits sont la copie plus ou moins immédiate d'un seul et même chant, le chant apporté de Rome en France au VIIIe siècle et copié lui-même, nous l'avons dit plus haut, sur l'antiphonaire original de saint Grégoire.

La multiplicité des copies devait avec le temps amener quelques variantes, mais les divergences notables et voulues ne paraissent qu'après le XVe siècle et sont surtout le fait du XVIe et du XVIIe. A cette époque, le respect de la tradition avait diminué et l'engouement exclusif de la Renaissance pour l'antiquité profane avait amené un sentiment général d'indifférence, pour ne pas dire de mépris, à l'égard du Moyen-Age ; pouvait-on prendre souci d'un chant qui est en réalité la plus pure fleur de l'antiquité, mais qui passait alors, comme il passe actuellement encore aux yeux de plusieurs, pour le produit de ces âges réputés barbares? Les prétendues

[1] Nous aurions pu donner le même exemple d'après d'autres documents, même de date plus ancienne ; nous avons pris celui que nous avons plus facilement pu mettre à la disposition du photographe.

réformes du plain-chant opérées sous l'influence de ces idées ont amené la confusion dont nous souffrons, confusion que plusieurs veulent perpétuer en patronnant de leur science les éditions altérées qui en sont la source.

Le mal toutefois ne fut pas universel, et la vraie tradition fut maintenue quand même dans beaucoup d'églises, jusqu'à ce que la réforme liturgique s'en vint s'attaquer aux textes eux-mêmes et substituer aux prières et aux rites traditionnels des conceptions tout nouvellement écloses.

Avant ce désastre total, le chant, comme nous venons de le dire, avait déjà, en beaucoup de lieux, souffert de l'esprit d'innovation déguisé sous le nom de réforme prosodique ou autre ; mais dans les Églises plus attachées aux traditions, comme était celle de Lyon, on ne craignit pas de faire les frais d'une édition de chant où la leçon des manuscrits était pieusement conservée [1].

Quelque soin que l'on ait eu de garder intact le chant primitif, de petites divergences ont dû inévitablement se glisser dans les copies successives qui en ont été faites ; ce qu'il y a de véritablement merveilleux c'est que, dans les livres de Lyon en particulier, après un laps de mille ans, les divergences soient si légères et si peu nombreuses, comme on va en juger par l'examen que nous allons en faire dans l'exemple donné.

Dans notre exemple (n° 2) nous avons indiqué par des chiffres entre parenthèses les passages qui nous offrent ou une variante, ou simplement matière à une observation.

(1) Sur la seconde syllabe du mot *Angelus*, le manuscrit nous donne une *clivis* et l'imprimé une note simple. C'est une variante légère mais réelle, et nous devons dire à l'avantage de la tradition lyonnaise que la presque unanimité des manuscrits est, pour cette note, d'accord avec elle ; quoique plus ancien, le document neumé est ici en défaut.

(2) A la fin du même mot *Angelus*, la *distropha* et le *torculus* du

[1] L'Église du Mans fut aussi du nombre de celles qui demeurèrent fidèles à la tradition grégorienne pure : les livres qu'elle fit imprimer, au milieu du XVIe siècle, pour son usage, reproduisaient sans altération les manuscrits dont elle s'était servie auparavant, avec les notes groupées comme elles l'étaient autrefois et comme nous les voyons dans l'édition de Lyon, de 1768.

manuscrit se trouvent dans l'imprimé transformés en *climacus* et *clivis*. C'est une variante qui se présente régulièrement dans les livres lyonnais pour tous les cas semblables ; mais elle n'est pas propre à Lyon, car on la trouve souvent dans d'autres documents, surtout à partir du XIVe siècle. Cette variante vient de ce que certains chantres, au lieu de faire vibrer légèrement la double note *fa*, laissaient glisser la voix en descendant et produisaient de la sorte un *mi* intercalaire qui de la pratique a passé dans la notation. Au fond il n'y a ici pour l'oreille qu'une nuance presque imperceptible.

(3) Sur la dernière syllabe du mot *aram* les meilleurs manuscrits portent trois notes *ré ut ré ;* mais le dernier *ré* n'était dans la pratique qu'à demi entendu, à cause de la rencontre de *m* et *t* dont l'articulation sans voyelle intermédiaire oblige à fermer la bouche et à étouffer le son du *ré* final. Ce *ré* étouffé (*nota liquescens, semivocalis*) n'était représenté dans la notation que par un petit crochet (ou simple petite queue ascendante) ajouté à l'*ut* précédent, et très exposé à disparaître complètement, ainsi que nous le voyons dans les livres de Lyon. Au lieu de la simple liquescente, le manuscrit A en donne une double, c'est-à-dire un *ancus :* au lieu de *ré ut ré*, il invite à chanter *ré mi ré ut* en étouffant les deux dernières notes *ré ut*. C'est là encore une nuance d'exécution qui ne change pas la mélodie.

(4). Il arrive quelquefois dans les manuscrits que le *scandicus*, groupe de trois notes ascendantes, est remplacé par un *pes quassus*, groupe composé aussi de trois notes, dont toutefois les deux premières sont à l'unisson ou à un demi-ton de distance. Nous avons ici un exemple de cette substitution. De plus la prolongation du *ré* a amené naturellement celle du *la*, qui pour cette raison a été lui aussi redoublé. Cette variante du Graduel lyonnais se retrouve dans plusieurs manuscrits très anciens et entre autres dans celui de Montpellier.

(5). Le document A, conformément à la leçon générale des manuscrits, donne, avant la seconde syllabe d'*aureum*, une *clivis* qui a disparu dans les livres lyonnais. C'est, dans ceux-ci, une faute d'impression, ou plutôt une faute de copiste, car nous la retrouvons dans d'autres offertoires ayant le même chant.

(6). Sur *in* dans *in manu*, comme plus loin dans *incensa*, et dans

in conspectu, le manuscrit donne un *ré* suivi d'un *ut* qui est étouffé, pour la même raison que le *ré* dont nous avons parlé plus haut (3). Egalement comme plus haut, le son étant à peine perceptible à l'oreille, la note a facilement disparu dans l'écriture. Même observation au premier groupe du mot *alleluia* pour l'*ut* liquescent qu'indique le manuscrit et que supprime l'imprimé.

(7). Le *torculus resupinus* exprimant un double mouvement de la voix du grave à l'aigu, se trouve parfois traduit par le *podatus*, (mouvement simplement ascendant) répété deux fois. C'est pourquoi nous voyons, au milieu du trait mélodique du mot *ascendit*, dans le manuscrit un double *podatus* et dans l'imprimé un *torculus resupinus* : divergence purement calligraphique.

(8). Le mot *aromatum* présente dans l'imprimé une variante qui, sans changer la physionomie de la phrase musicale, a cependant une certaine importance ; nous n'hésitons pas à la regarder comme une faute réelle à mettre ici sur le compte des copistes ou des imprimeurs lyonnais, faute que la comparaison des manuscrits permet de corriger avec facilité et certitude.

(9). Le premier groupe de la seconde syllabe du mot *alleluia* offre trois notes seulement dans le manuscrit ; l'imprimé donne un *ré* de plus qui s'ajoute assez naturellement pour remplir une sorte de vide que l'on sent très bien en chantant ; toutefois ce *ré* ne se trouve pas dans les meilleurs manuscrits ; il serait moins désiré, si, comme ceux-ci l'indiquent, la voix, au lieu du *mi* donnait un *fa* pour finir le *torculus*.

(10). Il y a au milieu du trait mélodique du mot *alleluia* une double variante, c'est-à-dire d'abord une légère différence dans la manière de partager les notes, différence qui est plus pour les yeux que pour l'oreille ; puis un *ré* ajouté, au sujet duquel nous ferons la même observation que pour l'addition faite au *torculus* précédent.

(11). De deux notes à l'unisson sur la corde *fa* ou sur la corde *ut* dans les cas analogues à celui qui se présente ici, la première doit souvent, dans la pratique, être baissée d'un demi ton faible ; c'est ce que nous indique le manuscrit où nous avons un *torculus* au lieu de la *clivis* dont la première note est redoublée que nous donne l'imprimé de Lyon. Un *tripunctum* semblable à celui que dans le

manuscrit nous remarquons à deux reprises sur *ascendit,* exprimerait aussi le même effet mélodique.

Telles sont les légères divergences qu'il nous est permis de relever dans tout le cours de l'offertoire *Stetit angelus* entre la leçon que nous donne le *Graduale Lugdunense* de 1738 et celle d'un document écrit en neumes, certainement bien des siècles avant cette date, et très probablement dans un pays éloigné de Lyon; car les petits traits qui surmontent certaines *clivis* dans ce manuscrit, traits qui appartiennent en propre à la notation *Romanienne*, nous permettent de lui attribuer sans hésiter une origine germanique.

Quand on parle d'un texte musical authentique et grégorien, tout le monde n'entend pas les choses de la même manière. Pour les uns il suffit, paraît-il, que ce texte soit demeuré dans le genre diatonique. Ainsi, par exemple, le chant de l'*Alleluia* de la messe de Pâques qui, dans tous les manuscrits connus et même dans nos livres imprimés, est du 7e mode, se trouve du 2e dans l'édition de Ratisbonne ; il ne s'ensuit pas, dit-on, qu'il y ait eu changement, puisque cet *Alleluia* est resté diatonique. Nous ne discuterons pas, mais il nous sera sans doute permis de dire qu'ici la fidélité à la tradition est prise dans un sens extrêmement large et qu'avec ce principe il y a peu d'altérations qui ne puissent se justifier.

D'autres exigent seulement que les gammes grégoriennes soient respectées, et ils passent sur tout le reste comme n'étant pas « de l'essence » du plain-chant. Il y a peu de différence, ce nous semble, entre ceux-ci et les premiers.

D'autres pensent qu'on peut, sans nuire à l'intégrité d'une mélodie, l'abréger et la modifier, pourvu que l'on puisse encore en reconnaître vaguement le dessin. L'édition médicéenne [1] nous paraît avoir été faite à ce point de vue, qui également est très large; et encore sommes-nous obligés d'avouer que l'on ne s'y est pas toujours appliqué à suivre même de loin la mélodie primitive.

[1] Nous parlons du Graduel de 1614 : car la même imprimerie a donné d'autres livres liturgiques où le chant a peu ou point de rapport avec celui du Graduel; comme on peut s'en convaincre en comparant, par exemple, notre offertoire *Stetit angelus* dans le Graduel en question (voir la reproduction de la leçon de ce Graduel dans l'édition de Ratisbonne, p. 70), avec le même chant, dans la consécration des autels au Pontifical médicéen de 1611.

D'autres semblent plus stricts, mais pensent néanmoins pouvoir retrancher les notes qu'ils veulent, pourvu que celles qu'ils laissent appartiennent au texte original. C'est le principe suivi dans l'édition posthume du Père Lambillotte et appliqué, il faut l'avouer, dans une mesure où la liberté des réductions est poussée très loin.

D'autres enfin demandent seulement que l'on abrège les traits mélodiques qui leur paraissent trop longs sur certaines syllabes, particulièrement dans les Graduels et les *Alleluia*. Les éditions de Dijon, de Digne, de Rennes et de Paris [1], qui se rapportent à un même type, type très improprement appelé traditionnel, puisqu'il remonte seulement au XVIIe siècle, sont présentées par ceux qui les défendent comme répondant à ce dernier programme. Les retranchements y sont en effet relativement modérés, mais ils paraissent faits absolument au hasard, et ce qui reste n'est pas toujours, tant s'en faut, fidèlement grégorien.

Nous n'avons pas à examiner les raisons qui peuvent militer en faveur de certains retranchements, pas plus que celles qui ont pu motiver le travail non seulement d'abbréviation, mais de vraie manipulation auquel ont cru devoir se livrer les éditeurs médicéens ; nous considérons ici la chose au seul point de vue du plus ou moins de conformité du chant avec le texte grégorien original ; il est évident que les retranchements en question et à plus forte raison les modifications qui atteignent la contexture même de la phrase musicale, sont, au point de vue où nous nous plaçons, une véritable altération, plus ou moins grave selon que les retranchements sont plus ou moins nombreux et les modifications de notes plus ou moins substantielles.

A en entendre d'autres, il semble que pour une parfaite restauration du chant de S. Grégoire il faudrait qu'il n'y eût pas la moindre note douteuse, et parce que les manuscrits offrent quelques divergences dans le genre de celles que nous constations tout à l'heure à propos du Graduel de Lyon, le chant de S. Grégoire, dit-on, ne peut pas être retrouvé. Entre l'édition de la Vulgate publiée par Sixte V en 1590 et celle qu'a donnée Clément VIII de 1592 à 1598, on a pu

[1] Nous ne rangeons pas parmi ces éditions, celle de Reims et Cambrai, qui, on le sait, reproduit intégralement la phrase grégorienne.

relever jusqu'à deux mille variantes ; le texte de la Vulgate est-il pour cela perdu? ne devons-nous pas toujours dire que nous le possédons authentique, et croire, malgré tant de variantes, à l'intégrité de la Bible ?

Une restitution vraiment intégrale et authentique du chant de S. Grégoire est donc possible : le petit essai que nous venons de faire en comparant deux seuls documents nous montre que cette restitution, assurément désirable, est non seulement possible, mais facile.

Nous n'avons pas tout dit encore à propos des livres lyonnais. Dans ces livres, non seulement toutes les notes de la phrase grégorienne se trouvent et se trouvent à leur place, mais, on a dû le remarquer, elles s'y trouvent groupées de la même manière que dans les plus anciens manuscrits. Ceci a une extrême importance, et nous ne croyons pas que, sans la restitution de ces groupes, on puisse vraiment restituer le chant grégorien, parce que, sans ces groupes, il n'y a pas possibilité de reconstituer une des parties les plus essentielles de la musique, à savoir le rythme.

Il y a deux choses dans le rythme qu'il ne faut pas confondre et qu'il importe surtout de mettre à leur place respective, nous voulons dire, d'une part, le phrasé du chant, et, d'autre part, la durée relative des sons.

Le plain-chant est fait pour s'unir à un texte qui n'est point soumis au mètre ; le mariage serait très mal assorti, et il y aurait entre les conjoints évidente incompatibilité d'humeur si le rythme du chant n'était pas celui du texte. Le rythme du texte est le nombre oratoire, et c'est le rapport et la proportion des différentes divisions de la phrase qui le produit ; en d'autres termes, dans ce genre de rythme, c'est la manière de couper la phrase qui est presque tout ; les longues et les brèves existent, mais n'attirent pas l'attention. Il en est de même dans le plain-chant, c'est le phrasé surtout qui doit préoccuper le chantre ; la durée plus ou moins longue à donner aux notes est une question secondaire, qui se résout pratiquement d'elle-même par le seul fait que l'on observe bien le phrasé.

Dans la musique faite pour s'unir à un texte mesuré, ou dans celle qui vit et se meut par elle-même. d'une manière absolument indépendante du texte, l'agencement des longues et des brèves dis-

tribuées régulièrement, renfermées dans le cadre de la mesure et soumises à l'isochronie des temps forts et des temps faibles est presque tout ; le phrasé ne vient plus qu'au second plan ; il reste le secret des chantres habiles et intelligents, mais il ne s'écrit pas.

Ces deux sortes de musiques ont chacune leur genre de notation : l'une, celle de la musique mesurée, indique la durée relative des sons par des blanches, des noires, des croches, etc.; l'autre, la notation du plain-chant, indique le phrasé, c'est-à-dire la liaison et la division des sons au moyen des *podatus*, *clivis*, *torculus*, etc. Voilà pourquoi ces figures neumatiques se retrouvent dans toute la tradition. Tous les manuscrits, en effet, nous offrent le chant liturgique noté de cette manière, et nous le retrouvons jusque dans les premiers imprimés, comme nous venons de le voir pour Lyon, comme nous pourrions le constater également dans les livres manceaux du XVIe siècle dont nous avons parlé, dans le *Graduale secundum morem sanctæ Romanæ Ecclesiæ,* imprimé à Venise en 1544 et dans beaucoup d'autres. Pour la manière de grouper ainsi les notes, comme pour leur nombre, et pour la place à leur donner sur la portée,—trois choses qui constituent tout le problème de la reconstitution du plain-chant,—la tradition est constante et unanime. Le problème est donc résolu.

D. J. Pothier, O. S. B.

CAUSERIES ICONOGRAPHIQUES

A PROPOS

DE QUELQUES ŒUVRES D'ART

RÉCEMMENT ENTRÉES AU MUSÉE DU LOUVRE

La majorité des étrangers, qui viennent à Paris pour leur plaisir, flâne le jour sur les boulevards et passe la soirée au théâtre. Ce genre de distractions n'est ni de mon âge ni de mon goût; j'en préfère un autre, moins fatigant, moins cher et plus fructueux. Quand j'ai satisfait aux devoirs qu'imposent les relations sociales, je cours aux galeries du Louvre, cherchant d'instinct un recoin désert où l'on n'est pas coudoyé par la foule. Là sont étalés des trésors qui échappent à l'œil indifférent du vulgaire, mais qui comblent de joie l'archéologue voué à l'étude d'une branche spéciale de l'art ou de l'industrie ; là il m'a été donné de pénétrer certains arcanes, de découvrir la solution de certains problèmes, auxquels j'initierai bientôt les lecteurs de la *Revue de l'art chrétien*. Ajoutons que le travailleur rencontre toujours au Louvre un Conservateur obligeant prêt à lui ouvrir les vitrines, et même à le guider au besoin vers des régions encore inaccessibles au public. Je dois à une bienveillance qui, depuis longues années, ne m'a jamais failli, l'avantage d'avoir eu la primeur d'acquisitions et de dons en magasin ou en voie de classement, objets dont un isolement, soit calculé, soit fortuit, rendait alors l'appréciation plus commode.

Au premier rang des achats de date récente, figure le bas-relief en terre cuite peinte et dorée qu'une gracieuseté spéciale du Direc-

MUSÉE DU LOUVRE.

MADONE EN TERRE CUITE PEINTE ET DORÉE.

(Gravure communiquée par la Direction de la *Gazette des Beaux-Arts*.)

teur de la *Gazette des Beaux-Arts* nous permet de reproduire ici [1] (V. la planche). Inopinément conduit devant cette œuvre magistrale d'un sculpteur toscan du XVe siècle, je n'ai pu retenir un cri d'enthousiasme. Pourtant il semble que mon opinion, légitimée du reste par le sentiment général, a trouvé d'ardents contradicteurs : un Journal, m'a-t-on dit, aurait blâmé l'acte qui enrichit nos collections publiques d'un monument *di primo cartello*, jalon planté dans une série nouvelle encore à l'état d'ébauche.

Voulant répondre aux critiques acerbes dont l'administration du Louvre devenait l'objectif, un des Conservateurs, M. Louis Courajod, a pris la plume. Pour justifier les motifs qui déterminèrent l'acquisition du précieux morceau, la *Gazette des Beaux-Arts* a déroulé son arbre généalogique. L'article de M. Courajod ne sent en rien la polémique ; aucune allusion, même indirecte, à ses violents adversaires : une page inédite de l'histoire de l'art tracée avec une rare méthode d'observation, des rapprochements ingénieux, des conclusions irréfutables, voilà tout. En ne quittant pas le domaine de l'érudition et de l'esthétique pure, l'auteur a fait preuve d'un tact dont chacun lui saura gré.

Ce qu'a écrit mon docte confrère au sujet de notre terre-cuite, je l'accepte sans réserves ; en outre son récit est imprégné çà et là d'effluves mystiques que je goûte fort. Une telle similitude de vues m'engage à rééditer dans son entier un travail dont une sèche analyse ne pourrait qu'altérer la saveur primesautière.

« Le bas-relief de terre cuite peint et doré nouvellement entré au Louvre, représente la Madone et l'Enfant-Jésus. Il était placé dans la chapelle d'une villa appartenant à la marquise Vettori, demeure située dans le val d'Elsa, à San-Lorenzo de Tignano, près de Tavarnelle, entre Florence et Volterre [2]. Il vient donc des environs de Sienne. Mais, ne connût-on pas sa provenance, son caractère suffirait à la faire deviner. Dans cette œuvre d'un charme pénétrant, la

[1] Cette gravure, exécutée d'après un dessin de M. Ludovic Letrône, a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, n° de Mars 1881; nous ne saurions trop remercier M. le Directeur de cette importante *Revue* de l'empressement qu'il a mis à nous accorder le prêt gratuit de son magnifique cliché.

[2] Renseignements fournis à l'auteur par M. Bardini, de qui le Musée acheta le bas-relief.

tête, d'un caractère idéal et d'un type agrandi, les mains et les bras d'une élégance suprême, les plis souples, simples, abondants et sans manière, le style plein de noblesse et vrai sans réalisme, la couleur et le fond doré, tout la rapproche de l'art siennois plus encore que de l'art florentin. Son auteur a vécu évidemment dans le commerce intellectuel plus ou moins immédiat des grands maîtres du siècle, de Jacopo della Quercia, de Micholozzo et de Donatello. Il est resté étranger au froid et pédantesque réalisme où se sont trop souvent confinés leurs successeurs exclusivement florentins. L'œuvre témoigne en même temps d'autres préoccupations que l'imitation absolue de la nature ou la puérile recherche des raffinements réclamés par d'uniformes compositions dépourvues de pensées. L'idéal, déjà, jette un voile à demi-transparent sur les accents trop particuliers et trop individuels du modèle. Le sentiment se fait jour également et réagit sur la forme. Bien entendu, nous sommes toujours dans la seconde moitié du XVe siècle. Le costume n'est pas encore devenu draperie ; les accessoires de la composition, comme de la chaise, s'accusent toujours avec une forme définie et individuelle. La minutieuse narration, non plus, n'est pas encore remplacée par l'action. Un peu plus d'effort, cependant, et nous voilà dans le drame. Quelque chose des temps nouveaux s'annonce, car ce style, grandiose malgré ses tempéramments, fait pressentir la prochaine entrée en scène de Michel-Ange.

« Il y a dans la maison de Michel-Ange, via Ghibellina, à Florence, un petit bas-relief que je n'ai jamais pu regarder sans émotion, car il résume dans un cadre étroit toute la doctrine du maître : toutes ses autres œuvres eussent-elles disparu, cette sculpture suffirait à faire comprendre la part immense de l'homme extraordinaire dans la transformation de l'art au commencement du XVIe siècle. Depuis Vasari [1], qui mentionne le premier ce bas-relief, on le regarde comme un ouvrage de la jeunesse de Buonarroti, dans lequel l'élève de Bertoldo et le protégé de Laurent-le-Magnifique aurait voulu imiter Donatello. En réalité, il révèle et promet déjà le sculpteur du tombeau de Jules II et de la chapelle des Médicis. Le sujet est des plus simples qu'on puisse proposer à l'imagination des ar-

[1] *Le Vite, etc.*, éd. Lemonnier, t. XII, p. 164.

tistes. La Vierge, assise devant sa maison, tient l'Enfant-Jésus sur ses genoux, tandis que de petits enfants animent en jouant le fond de la scène. Voici comment Michel-Ange a compris le thème inépuisable dont bien des siècles d'interprétation n'ont pas encore altéré la fraîcheur. On est à la veille du massacre des Innocents. L'Enfant-Dieu s'est endormi sur le sein qu'il presse encore. La Vierge, rêveuse, grave, triste, presque hautaine, le regard inquiétement fixé devant elle, semble avoir un pressentiment de son malheur et comme une vision de l'avenir. La composition, par ses lignes générales, est toujours dans la donnée courante du XVe siècle. Mais nous n'avons plus devant nous la mère gracieuse, rieuse, insouciante, inconsciente, que Rosselino, les Majani, Mino, les della Robbia, Verrochio lui-même, nous ont tant de fois fait contempler dans son impassible et rayonnante sérénité. La scène ne se trouve pas dans l'atelier de l'artiste, au milieu des meubles et des ustensiles ordinaires de la vie du XVe siècle. Ici tout est généralisé. Le visage n'est plus un portrait, mais un type d'expression raisonnée. Le vêtement est devenu draperie ; le siége n'est plus une chaire finement décorée ; c'est un cube indéterminé. Le drame se joue sans décors compliqués, partout où voudra le transporter la pensée du spectateur, dont l'âme est aussi intéressée que les yeux. Pour la première fois, dans les temps modernes, l'unité, ou, pour mieux dire, l'ubiquité de temps et de lieux est conquise par la tragédie pittoresque. L'idéal a fait irruption dans l'art redevenu classique, et cette fois la révolution est complète. Michel-Ange a renouvelé l'école froidement réaliste, maniérée et conventionnellement naturaliste de Florence.

« Mais ce souffle puissant, qui a raffermi les âmes énervées et retrempé l'art florentin dans les dernières années du XVe siècle, d'où venait-il ? *A priori*, un historien philosophe répondra qu'il devait descendre des hauts sommets de la Toscane ou des Marches, de ces écoles qui étaient restées les citadelles de l'idéal, et notamment de cette Sienne qui a toujours gardé, dans son isolement, le culte des sereines pensées. Le bas-relief acheté par le Louvre est un document destiné à conduire *a posteriori* aux mêmes conclusions. Un germe d'agrandissement se manifestait donc dans l'art, et des ferments révélaient par-ci par-là leur existence aux environs de

Sienne pendant le XVe siècle. L'apparition de Michel-Ange, dès lors, au lieu d'être un accident, devient la conséquence logique du développement des idées. Tout le monde nomme Jacopo della Quercia comme l'ancêtre siennois de Michel-Ange; mais il n'est pas inutile de compléter l'arbre généalogique de cette filiation intellectuelle et de compter tous les degrés de parenté qui peuvent rattacher entre eux les deux sculpteurs. Le génie de Michel-Ange, comme celui de Raphaël, comme celui de Léonard de Vinci, est un admirable composé de plusieurs des éléments de la Renaissance italienne. L'œuvre de ces hommes prodigieux fut la résultante des aspirations diverses et de la fusion de deux écoles, parmi lesquelles figure toujours en première ligne l'école florentine, Mais il est intéressant de remarquer que, pour arriver à l'apogée de la gloire et produire une génération capable de l'élever aux derniers degrés du sublime, il fallut à l'école purement florentine le contact et comme la fécondation d'un autre art.

« Voilà donc l'œuvre à l'accent héroïque, l'œuvre pleine de saveur locale, d'un penseur qui fut le témoin et peut-être l'agent plus ou moins conscient d'une grande révolution. Dans la lutte ardente, dans la marche des idées, s'il fut un des concurrents, il s'attarda et se laissa dépasser. Par sagesse ou faute de tempérament, il se montra modéré dans ses revendications nouvelles, n'alla pas jusqu'aux dernières conséquences de ses principes, et ne fit subir à l'art ni violences mortelles ni emportements destructeurs. En un mot, ce ne fut pas dans son esprit que les mélanges de deux essences contraires, l'idéal et le réel, que l'âme de Sienne et l'âme de Florence se combinèrent dans des proportions capables de produire l'explosion formidable qui fit voler en éclats le moule désormais trop étroit de la pensée du XVe siècle. Avec Michel-Ange l'art pouvait aller plus haut, mais il devait mourir de cet effort. Comme le Sodoma, qui fut, lui aussi, un grand interprète des tendances de son époque, et en quelque sorte le satellite d'une autre planète, l'auteur de notre bas-relief n'était peut-être pas, selon la belle expression de M. Timbal, d'assez haute stature pour devenir le père de la décadence. C'était cependant un esprit puissant, une âme profonde et sensible qui, sans rien répudier des traditions et des convictions du XVe siècle, avait amené ou suivi l'art jusqu'à un point

au-delà duquel il fut dangereux pour la Renaissance de s'avancer. On ne peut s'empêcher de rêver en contemplant cette admirable sculpture; et, avant d'enfanter Michel-Ange, il semble que la nature et la Toscane, en inspirant son auteur, hésitèrent un moment, se recueillirent et voulurent s'essayer.

« Fantasmagorie, illusion! diront les amateurs à courte vue qui sont passés indifférents devant cette œuvre considérable pendant les deux années qu'elle fut exposée en vente à Florence, et qui n'ont pas tenté d'arracher à ce sphinx son facile secret. Je prétends au contraire, en interrogeant et en interprétant, demeurer sur le terrain le plus rigoureusement scientifique. L'œuvre analysée par nous n'est pas isolée. D'autres témoignages viennent corroborer la déposition et confirmer ses indices révélateurs. Tandis que l'art mourait de consomption à Florence, il y eut en Toscane, dans la seconde moitié du XVe siècle, un courant d'activité très appréciable qui se dirigea daus un sens fort différent du courant général. Un groupe d'hommes fut entraîné par lui et poussé vers un style nouveau dont Michel-Ange devint plus tard le plus haut interprète. Un bourgeon gonflé de sève et de sucs généreux jaillissait du vieux tronc amaigri et décharné de l'art toscan. Qu'est-ce donc, en effet, que le bronze énigmatique du Musée de la Renaissance qu'on appelle la *Madone de Fontainebleau*, avec ses formes agrandies, idéales et légèrement surhumaines, sinon le surmoulé d'une œuvre qui appartient à cette série de travaux? Qu'est-ce donc que les bas-reliefs en stuc du South-Kensington Museum, n°s 7412 et 7590 du catalogue de M. Robinson, sinon des sculptures animées de ce souffle héroïque, et qui, sans abandonner les caractères d'exécution communs à toutes les œuvres du XVe siècle, paraissent cependant soumises à une sorte de dilatation intellectuelle? Qu'est-ce donc que ce merveilleux bas-relief de marbre extérieurement sculpté à Sienne, au-dessus de la porte latérale de la cathédrale, du côté de la place où se trouve l'*Opera del duomo*, sinon un produit certain de la même école, et peut-être un ouvrage du même atelier [1]? L'avenir nous livrera des noms. En attendant voilà des œuvres.

[1] Cette belle sculpture est connue et admirée partout en Europe, excepté en France, car elle est moulée et photographiée depuis longtemps. Le moulage est

« Au mérite artistique, qui est fort grand, le bas-relief acquis par le Louvre joint l'avantage de nous transmettre de précieux renseignements sur la manière dont certaines sculptures de la Renaissance étaient peintes, et d'établir une fois de plus, d'une façon indiscutable, qu'en Italie l'école la plus raffinée du XVe siècle, imitant en cela l'école grecque des meilleurs temps et la grande école gothique du Moyen-âge, n'a pas reculé devant la polychromie dans la statuaire [1]. »

Il paraîtra vraisemblablement hardi de vouloir ajouter quelque chose à ce qui vient d'être exprimé avec une si chaleureuse éloquence ; néanmoins la matière n'est pas épuisée et quelques détails exigent une analyse plus approfondie. D'abord à quel motif attribuer le caractère de sévérité douloureuse qui assombrit ici le noble visage de la Divine Mère ? M. Courajod tente de l'expliquer par le bas-reliefde la maison de Michel-Ange — nous y reviendrons plus loin — où la Vierge aurait un pressentiment des cruautés du roi Hérode. J'admets l'interprétation en ce qui regarde l'œuvre conservée à Florence ; l'artiste y a figuré un innocent à la mamelle : il en est autrement à Sienne. Le petit Jésus de notre terre-cuite montre un *bambino*, âgé de deux ans au moins, et déjà en pleine conscience de ses actes ; il a l'air boudeur, ou plutôt il est sous l'influence d'une préoccupation visible. La lunette qui décore à l'extérieur un portail de la cathédrale de Sienne, marbre dont le témoignage a été invoqué par M. Courajod, offre une scène identique avec les variantes exigées par la différence des cadres. La Vierge, à mi-corps et de profil, tient sur ses genoux son Divin Fils en pied et posé de face ; des Chérubins occupent le fond du tableau et meublent l'aire du cercle. Le même caractère de tristesse, déjà remarqué sur la terre-cuite, signale la physionomie de la Mère ; l'Enfant, bien qu'un peu plus jeune que son correspondant du Louvre, n'en accuse pas

catalogué et exposé au musée de Berlin sous le no 1671. Il est en vente à Sienne. La photographie porte le no 244 du catalogue de Lombardi. — Une gravure de cette lunette, sur laquelle j'aurai bientôt l'occasion de revenir, nous a été gracieusement communiquée par M. Courajod. C. L.

[1] L. Courajod, *Acquisitions du Musée de la sculpture moderne au Louvre, en 1880*, ap. *Gazette des Beaux-Arts*, Mars 1881, et tirage à part, § II, p. 10 à 16. Paris, Rapilly, 5, quai Malaquais.

MADONE DE MARBRE

BAS-RELIEF SCULPTÉ AU-DESSUS DE LA PORTE LATÉRALE DU DÔME DE SIENNE.

(Gravure communiquée par M. L. Courajod.)

moins un type assez distant du nouveau-né ; son expression est également sérieuse, sinon morose. (v. la pl.) Certes l'intention des deux auteurs de nos sculptures n'a pas visé les angoisses prochaines de la Fuite en Égypte ; elle a dû porter plus loin et plus haut. La Vierge est triste et sévère parce qu'il lui a été donné de lire dans l'avenir; elle y voit se dérouler le tableau des épouvantables supplices qu'infligeront les Juifs à Celui qui vient sur la terre pour sauver l'humanité. Le sourire est absent de la face de Jésus, parce qu'il songe à la multitude des pécheurs et aux vains efforts qu'il tentera pour en racheter le plus grand nombre. Assurément pareille idée était digne de figurer au programme des artistes siennois ; elle était faite pour germer dans la ville où naquit et mourut une des gloires mystiques du XIVe siècle, Catherine Benincase que l'Église invoque sous le nom de sainte Catherine de Sienne. Je ne crains donc guère de me tromper en affirmant qu'il en a été ainsi : la terre-cuite du Louvre me semble revêtir d'une forme palpable quelque sublime vision d'une autre célèbre illuminée de nos jours, la religieuse de Dulmen, Catherine Emmerich. Le type ascétique des Madones siennoises conviendrait aussi fort bien aux effigies légendaires des apparitions miraculeuses de La Salette et de Lourdes. Quand la Sainte Vierge descendit des cieux pour annoncer à de pauvres enfants les calamités qui allaient fondre bientôt sur le Pape et sur la France, ses traits ne devaient pas offrir l'angélique placidité qui caractérise les suaves conceptions du Maître de Fiésole, de Raphaël ou d'Hemling ; les pleurs et les menaces donnent au visage une toute autre expression. Mais, parmi les fabricants d'imagerie pieuse, en est-il un seul qui sache l'existence de l'école siennoise? Vraiment non. Dans l'intérêt de leur commerce, ces Messieurs recourent à des procédés exigeant beaucoup moins d'études. Faire exécuter par le modeleur du coin des variations sur un thème réaliste de Murillo ; obtenir pour sa poupée bleue et blanche l'estampille de l'autorité ecclésiastique ; vendre la dite poupée à cinquante mille exemplaires sous le nom de Notre-Dame de Lourdes : le tour est joué. On gagne sans doute un argent énorme à cet agréable métier ; de l'art, il n'en est jamais question. L'art, exclament des voix pourtant chargées de guider la foule, l'art est le lot d'un petit nombre d'adeptes, le vulgaire n'a rien à démêler avec lui ! Mille pardons, l'art épure l'âme en l'ini-

tiant aux aspirations métaphysiques, et Dieu sait si les masses d'aujourd'hui ont besoin d'être soustraites au courant matérialiste qui les envahit.

En voilà assez sur l'une des aberrations de notre industrie religieuse. Signaler à tour de rôle les écœurantes platitudes dont je suis le témoin contristé, liguerait contre moi certains inspirateurs de l'*Œuvre des Tabernacles ;* les Conseils de fabrique qui transforment ou laissent transformer leurs églises en étalages de bimbloterie ; les médiévistes absolus, embourbés jusqu'au cou dans la mesquine ornière du poncif ; enfin les industriels sans vergogne qui exploitent impunément la faiblesse ou l'ignorance du clergé. Athlète brisé par l'âge et la fatigue, mais non vaincu dans sa lutte contre le mauvais goût, je me retire de l'arène où d'autres plus jeunes essaient maintenant leurs forces ; puissent-ils y rencontrer une chance que je n'ai jamais eue !

Vers quel temps, sous quelle influence, l'idéalisme siennois vint-il réagir sur le réalisme florentin et lui apporter le type sévère de la Madone aux traits prophétiques? Une admirable peinture de Masaccio (+ vers 1443), à Florence, offre sainte Anne derrière la Vierge-Mère ; des Anges thuriféraires les accostent ; les figures principales sont assises. Le style et les éléments de la composition sont encore archaïques : l'Enfant, complètement nu, sourit à des adorateurs invisibles ; la tête de Marie, merveilleusement belle, calme et majestueuse, accuse des tendances à la gravité sous une ineffable douceur. Hélas ! cette fidélité aux traditions de l'école trécentiste n'est plus qu'une lueur individuelle prête à s'éteindre. A l'auteur énergique des fresques de Saint-Clément, à Rome, et de tant de chefs-d'œuvre perdus, succède, dans l'ordre chronologique, Ghirlandajo (+ 1495) dont Michel-Ange fut l'élève. L'*Adoration des Mages*, de Ghirlandajo (Palais Pitti, Florence), datée de 1487, montre la Vierge sous l'aspect d'une jeune femme très jolie et passablement maniérée ; interprétation naturaliste du personnage le plus extra-humanitaire que l'on puisse concevoir après le Christ, image où déjà l'on soupçonne en germe les plantureuses commères de Rubens et les afféteries de Mignard. Toutefois, à l'aube du XVIe siècle, lorsque les grands principes de l'art spiritualiste sont décidément relégués au rang des vieilleries, surgit en Toscane un génie excep-

tionnel qui semble avoir entrevu de loin l'idée profonde du mysticisme siennois ; j'ai nommé André del Sarte (+1530). Que l'on examine attentivement la *Vierge aux harpies* (Galerie des Offices, Florence) : l'Enfant hors des langes, au geste effarouché, deviendra plus tard le Jupiter Tonnant du *Jugement dernier*, à la Chapelle Sixtine ; la Mère porte, sur les draperies conventionnelles qui la couvrent, le cachet authentique de la décadence ; mais quelle expression dans la tête ! Marie, douce et grave à la fois, médite ; or, sur quoi peut elle méditer, si ce n'est sur le mystère de la Rédemption et la drame sanglant du Golgotha.

Les exemples ci-dessus sont des faits isolés, de pâles reflets d'un ordre de conceptions métaphysiques absolument étranger aux voluptueuses allures de la Renaissance italienne ; à l'une des plus puissantes organisations qui aient jamais étonné le monde, à Michel-Ange, revint l'honneur de s'approprier entièrement la formule religieuse des vieux maîtres siennois et de l'inscrire à la première page de son programme artistique.

Michel-Ange, dont quelques-uns ont voulu faire un païen endurci, fut au contraire le plus croyant et le plus chrétien dans la pléiade d'esprits supérieurs que le XVIe siècle vit briller au sein des cours de Rome et de Florence. Mais l'âme austère et indomptable de l'homme qui réunit sur son front la quadruple couronne de sculpteur, de peintre, d'architecte et de poète, comprenait à sa manière les textes sacrés : qu'il lût la Bible ou l'Évangile, Michel-Ange y choisissait de préférence des sujets violents en harmonie avec sa fougueuse nature. La Bible lui inspira les scènes de la Genèse, Moïse, David, les Prophètes et les Sybilles ; l'Évangile, le Jugement dernier, le Christ mort ou triomphant, la Mère de douleur et les Madones au front sévère. Je m'arrêterai particulièrement aux Vierges sculptées, en suivant l'ordre chronologique.

La plus ancienne est assurément le bas-relief cité par M. Courajod, et que l'on admire à la *casa* Buonarroti, à Florence. Cette œuvre date de l'extrême jeunesse de Michel-Ange, alors qu'il travaillait chez Laurent-le-Magnifique, sous la direction de Bertoldo, élève de Donatello. Toutes les figures sont en pied ; la Vierge, assise sur un bloc et largement drapée, tient sur ses genoux le petit Jésus dont on n'aperçoit que la nuque, le torse et un bras ; il se

presse contre sa mère qui, d'un geste gracieux, relève chastement son manteau, soit pour le soustraire à un danger, soit pour lui donner le sein ; à l'arrière-plan, trois enfants effrayés. Un excellent juge en pareille matière, M. Eugène Guillaume, membre de l'Institut, a certainement raison de voir « un acte naturel de déférence pour Donatello dans ce bas-relief, où Michel-Ange suivit — imita si l'on veut — la manière de son devancier » [1]; on y reconnaît le style du vieux maître et sa préoccupation de l'antique : le mysticisme de la pensée ! M. Courajod en a trop bien fait ressortir la profondeur pour que je me permette d'y toucher.

Un second ouvrage, jouissant d'une notoriété beaucoup plus grande, est le célèbre groupe de la *Pietà* qui décore la chapelle dite de *la Pitié* dans la Basilique Vaticane ; il date environ de 1500, et une inscription placée en écharpe sur le buste de la Vierge porte la signature :

MICHAEL ANGELVS BONAROTVS FLOREN FACIEBAT.

La douleur d'une mère contemplant le cadavre de son fils est ici suffisamment motivée ; nul besoin de lui chercher une explication. Mais cette douleur affecte le caractère d'austérité majestueuse qui signale nos bas-reliefs siennois ; en outre, la coiffure de la Madone, aux plis serrés garnissant le front, dérive évidemment du *keffieh* oriental noué autour de la tête des deux figures précitées : rien d'analogue à Florence.

J'insiste sur la coiffure parce qu'on la retrouve également sur une œuvre dont l'authenticité, quelquefois révoquée en doute, n'est plus aujourd'hui contestable, œuvre où l'on saisit, nettement rendue, l'idée mystique dont je poursuis les traces.

Dans l'église de Notre-Dame, à Bruges, l'autel de la chapelle du T. S. Sacrement, au croisillon droit du transsept, est orné d'une Madone en marbre blanc, ainsi reprise sur l'inventaire dressé en 1847 par la Commission provinciale des objets d'art.

Statue en marbre blanc, représentant la Vierge avec l'Enfant Jésus. La

[1] *Michel-Ange sculpteur*, ap. *L'œuvre et la vie de Michel-Ange*, p. 46. Le bas-relief est gravé à la page suivante.

tradition rapporte qu'elle était destinée à la ville de Gênes, mais qu'elle fut prise, avec le navire qui la portait, par un corsaire hollandais. Elle est due au ciseau de Michel-Ange.

C'est un don fait à cette église par M. Pierre de Mouscron, mort en 1571, qui donna également l'autel sur lequel se trouve cette statue. Cet admirable chef-d'œuvre fut emporté par les Français et ne fut rendu qu'après la chute de Napoléon. Le jour où on le rapporta à Bruges fut un jour de fête pour toute la ville [1].

La légende du corsaire hollandais n'est qu'un conte inventé à plaisir ; le nom du donateur est un document plus sérieux : ce personnage, un notable bourgeois de Bruges, fut, n'importe la date de sa mort, contemporain de Michel-Ange. La Commission française, chargée d'enrichir le Louvre aux dépens des vaincus et des annexés, Commission formée en général d'experts très entendus, n'hésita pas à sanctionner l'opinion publique qui attribuait l'œuvre au grand sculpteur florentin. Je laisse maintenant la parole à un érudit professeur de l'École des Chartes, M. Anatole de Montaiglon.

« Aucune œuvre de Michel-Ange n'a peut-être été exposée à tant de doutes que la *Vierge* en marbre, assise, avec le *bambino* entre ses genoux, que l'on admire depuis trois siècles et demi dans l'église de Notre-Dame, à Bruges. Si personne n'en avait rien dit, la question serait beaucoup plus simple, car l'œuvre parle d'elle-même et elle est par là comme signée. L'invention et l'aspect général, la tête de la Vierge, l'arrangement des plis de la robe sur la poitrine, sont absolument personnels au maître, et le geste superbe et fier de l'enfant qui se jette en arrière ne peut être que de Michel-Ange. Mais ses deux biographes parlent d'une œuvre de bronze. Vasari en parle comme d'un bas-relief de bronze fait pour les Moscheroni [2], et Condivi emploie les termes : « Il fondit en bronze une Vierge avec son fils entre les *jambes* [3] ; elle lui fut payée cent ducats par

[1] *Inventaire des objets d'art et d'antiquité de la Flandre occidentale, dressé par la Commission provinciale. Église de Notre-Dame, à Bruges,* p. 18. Bruges, 1847. Ce document porte la signature d'hommes justement considérés en Belgique : MM. A. van Caloen, l'abbé C. Carton, le chanoine J. O. Andries, J. Steinmetz, P. Buyck, J.-B. van Acker, J. de Mersseman.

[2] *Vies des peintres illustres.*

[3] On a toujours compris *in grembo*, sur son sein, contre sa poitrine; mais,

des marchands flamands nommés Moscheroni, d'une très noble famille dans leur pays, et fut envoyée en Flandre [1]. »

« Le témoignage de Vasari est nul ; il n'en parle pas dans sa première édition et l'a ajouté dans la seconde, d'après Condivi, avec cette malheureuse addition du mot *tondo*, médaillon, écrit pour ne pas avoir l'air de copier. D'un autre côté, si Condivi parle à juste titre de l'œuvre à propos de la jeunesse de l'artiste, puisqu'il la met après le *David*, il faut remarquer qu'il ne l'a jamais vue, étant né seulement en 1520 ; et qu'il peut très facilement s'être trompé sur la matière, n'en ayant pu qu'entendre parler et d'une façon très éloignée.

« Mais sur la statue même de Bruges les témoignages sont constants ; ils la mènent jusqu'à son départ d'Italie [2], et il n'est pas sans intérêt de les rappeler, non dans l'ordre où ils ont été produits, mais avec leur date réelle, en commençant par faire souvenir que la décoration murale en marbre blanc et noir, où la statue se détache seule sur le fond sombre de la niche centrale, est déjà une preuve de l'admiration qu'on a toujours eue pour elle et du prix qu'on y attachait.

« M. Beaucourt de Noortvelde, dans une Description spéciale de Notre-Dame publiée à Bruges, cite le nom de Michel-Ange, mais il se trompe en faisant donner la statue par Pierre de Mouscron, mort en 1571 à cinquante-sept ans, et né par conséquent seulement en 1514. Il doit être dans le vrai quand il lui attribue l'érection de la décoration murale en marbre blanc et noir, dont le style ne peut en effet être antérieur que de quelques années à 1571. Pierre de Mouscron fut enterré sous l'autel ; il y a donc lieu de croire siennes les armoiries qu'on voit encore sur le socle [3].

grembo ou *gremio*, c'est exactement, d'après les dictionnaires italiens, la partie du corps qui va du nombril aux genoux. On a donc inventé une difficulté qui n'existe pas.

[1] *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, p. 23. — Cette biographie, tracée par un élève de l'immortel artiste, fut publiée pour la première fois en 1553 ; une seconde édition enrichie de notes d'après Vasari, Manni, Mariette, Filippo Buonarotti, etc., parut à Florence en 1746.

[2] *Chronique des arts*, 1875, p. 273, 278, 289, 297 à 299, 308 et 309.

[3] Un chevron chargé de trois quatrefeuilles et accompagné de trois trèfles, 2 en chef, 1 en pointe.

« On pourra dire que le nom de Michel-Ange peut n'être là qu'une tradition, mais cette tradition existait déjà au XVIe siècle. Dans une Histoire de la Belgique, écrite en flamand par Marcus van Waernewyck, et dont la première édition, parue en 1560, est antérieure de quatorze ans à la mort de Michel-Ange, on trouve, avec le nom du célèbre artiste, que la statue a coûté 4,000 florins [1] et qu'on doit l'entourer d'un retable, dont Jean de Heere, de Gand, a donné le plan et son fils Lucas le dessin. Le témoignage est le même, mais il est bien autrement considérable.

« On connaît le journal du voyage de Dürer en Flandre. Quand il parle de Bruges, où il arriva le dimanche 7 avril 1521, voici ce qu'il en dit : « Je vois aussi, dans l'église de Notre-Dame, la statue de la Vierge en albâtre faite par Michel-Ange de Rome [2]. » Cela suffirait déjà, à cause de la date, mais M. J. Weale la dit donnée en 1510 par un Pierre de Mouscron, évidemment différent de celui qui meurt en 1571 [3]. On voit que les marchands flamands du nom de Moscheroni et les Mouscron de Bruges sont incontestablement les mêmes.

« Devant cet ensemble et cette suite, il serait déjà vraiment impossible de ne pas se rendre et l'on ne voit pas ce qu'on pourrait exiger de plus. Une lettre adressée de Rome, à Michel-Ange, par un certain Balducci, en date du 4 août 1506 et publiée par M. Gotti [4], ne permet plus d'objection. Le Balducci, qui paraît être en relations avec les Mouscron et leur avoir servi d'intermédiaire,

[1] Condivi dit que la statue fut payée 100 ducats, au maximum 1200 francs ; il y a loin de là au chiffre de 4000 florins, environ 7320 francs, exprimé par l'historien belge. Peut-être l'un et l'autre ont-ils exagéré en sens contraire ? C. L.

[2] *Albrecht Dürer in de Nederlanden*, par M. Frédéric Verachter, Anvers, 1840, in-8°, p. 73. P. 131 de la traduction donnée par M. Charles Narey dans la *Gazette des Beaux-Arts*, sér. I, t. XX, 1866.

[3] *Guide de Bruges*, 1864, p. 3. — M. Weale, érudit anglais très sérieux et très exact, n'a pu fixer la donation à 1510 sans en être parfaitement sûr ; il a longtemps habité Bruges et il a exploré avec succès le riche dépôt des archives communales de cette Ville. Malheureusement bien qu'ils soient rédigés pour la plupart en français, notamment *Le Beffroi*, les ouvrages de M. Weale, très estimés en Belgique et en Angleterre, sont trop peu connus dans notre pays. C. L.

[4] *Vita di Michelangelo Buonarroti, narrata con l'aiuto di nuovi documenti*, t. II, p. 51.

indique à Michel-Ange comment la statue doit être, par les soins, soit de Francesco del Pugliese, soit de Giuliano d'Adamo, expédiée à Viareggio, près de Lucques et de là « en Flandre (c'est-à-dire à Bruges), comme chose leur, aux héritiers de Giovanni et Alessandro Moscheroni et compagnie. » La statue n'est pas désignée, mais avec l'estampille *Mouscron et compagnie*, le doute n'est pas possible.

« On voit de plus combien M. Reiset, dans sa note sur ce groupe (p. 7 et 8) qui est antérieure à la publication de Gotti, avait raison d'en mettre le travail avant 1505, date du second voyage de Michel-Ange à Rome, et au moment même où il terminait le carton de la *Guerre de Pise*. Ne faudrait-il pas aussi supposer, à cause de la mention de Lucques et de Viareggio, que cette Vierge fut exécutée à Carrare? Si elle l'eût été à Florence, elle serait plus facilement partie par la voie de Pise » [1].

Placé au fond d'une niche et sous un jour médiocre, le groupe de Bruges, haut de 1m30c, représente la Vierge assise sur un siége que dissimulent les draperies du vêtement: de la main droite elle tient un livre, la main gauche presse les doigts d'un *bambino* de trois à quatre ans enfoncé presque debout dans le giron de sa mère. Le corsage de la tunique, aux plis verticaux et réguliers, est fermé par un *tablion* oblong [2]; une fibule ronde rattache le manteau sur l'épaule à la manière antique; la coiffure s'identifie à celle qui distingue la Vierge de la *Pietà* vaticane. Un nuage où la tristesse domine la sévérité semble voiler la splendide beauté du masque; les yeux demi-clos, la bouche tant soit peu dédaigneuse, donnent à la physionomie une expression méditative très caractérisée. La tête de l'Enfant est puissante; son large front, qu'ombrage une épaisse chevelure, indique une volonté irrésistible; son regard abaissé vers la terre n'a pas de sourire: le Verbe Divin, sous son enveloppe humaine, est aussi en proie à d'amères réflexions. L'ensemble repose sur un socle torique [3].

[1] *La vie de Michel-Ange*, ap. *L'œuvre et la vie de Michel-Ange*, XXIV, p. 252 à 254.

[2] Τάβλιον, sorte de pectoral byzantin.

[3] Je possède de la Madone de Bruges un bois très médiocre, publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*; une lithographie passable, éditée en Belgique sans signature; enfin une photographie aussi satisfaisante que possible, vu les difficultés d'exécution. Cette dernière porte le timbre sec de l'*Album photographique de l'artiste et de l'amateur*.

Il n'y a pas à s'y méprendre; hormis les différences de détails et d'exécution, une identité absolue règne entre les thèmes fondamentaux des bas-reliefs siennois et de la Madone de Bruges. Le nom des sublimes théologiens qui conçurent les deux premiers reste encore un mystère; Michel-Ange est assurément l'auteur de la troisième. Comparons le groupe du Vatican avec notre Madone; mêmes costumes, même types, mêmes sentiments exprimés, dans des circonstances différentes à la vérité, mais en corrélation intime : Bruges renferme à l'état latent l'intégralité du drame dont le dernier acte est représenté à Rome, et, qu'elle en voie le dénouement avec les yeux de l'âme ou avec ceux du corps, le visage de la Vierge ne change pas [1].

Nous connaissons la date exacte de la *Pietà*; elle fut commandée à l'artiste par un prélat français, Jean de Villiers de la Groslaye, abbé de Saint-Denys, évêque de Lombez et ambassadeur (*orator*) de Charles VIII auprès de la cour pontificale. Jean de Villiers, que, le 20 septembre 1493, Alexandre VI créa cardinal du titre de Sainte-Sabine, mourut à Rome le 6 août 1499. On possède le marché passé le 26 août 1498 entre les contractants, avec un certain Jacopo Galli pour intermédiaire; Michel-Ange devait recevoir 450 ducats d'or par quartiers de 100 ducats et terminer son œuvre en une année [2]. La Madone a trop d'affinités avec la *Pietà* pour lui être de beaucoup postérieure; Condivi ne se trompe donc certainement pas quand il

[1] Comme on reprochait à Michel-Ange d'avoir figuré sur sa *Pietà* une femme trop jeune et trop belle pour être la mère d'un homme de trente-trois ans, il fit la réponse suivante dans laquelle on reconnaît à la fois l'homme sincèrement pieux, le profond théologien et le grand artiste. « Cette mère fut une vierge et vous savez que la chasteté de l'âme conserve la fraîcheur des traits. Il est même probable que le ciel, pour rendre témoignage de l'angélique pureté de Marie, permit qu'elle conservât le doux éclat de la jeunesse, tandis que pour indiquer que le Sauveur s'était réellement soumis à toutes les misères humaines, il ne fallait pas que la Divinité nous dérobât rien de ce qui appartient à l'homme. C'est pour cela que la Vierge est plus jeune que son âge, et que je laisse au Sauveur toutes les marques du sien. » *Nouvelle biographie générale*, t. XXXV, col. 387.

[2] Voy. Vasari; Ciaconnius, *Vitæ Pontificum Romanorum; Gallia christiana;* Anatole de Montaiglon, *ouv. cit.*, p. 236. — La somme de 2100 francs, stipulée entre les parties, est un peu plus rationnelle que les 100 ducats, payés, selon Condivi, pour la Madone de Bruges.

assigne à la première un rang immédiat après le David qui fut terminé en 1501.

La confusion des matières peut fort bien s'expliquer. Les biographes contemporains de Michel-Ange se rendirent coupables d'erreurs que la découverte de documents originaux a permis de rectifier. M. de Montaiglon nous a déjà signalé les inexactitudes de Vasari; Condivi lui-même n'en est pas toujours exempt. Lorsque parut le livre de Condivi, Michel-Ange, assurément consulté par son élève, était âgé de 78 ans, et il aura manqué de mémoire. L'illustre vieillard qui avait tant et si diversement produit, dans le cerveau duquel foisonnait une armée de souvenirs autrement graves, oublia une circonstance de sa jeunesse ; il se rappela bien la Madone égarée en Flandre, il ne savait plus en quoi elle était faite : il dit bronze au hasard, comme il aurait pu dire marbre !

Voilà, je crois, un dossier de preuves aussi complet que possible; néanmoins l'argument décisif en faveur d'une cause désormais jugée réside dans l'aspect seul du morceau qui a provoqué mon étude. Une comparaison de la *Pietà* et de la Madone enlève jusqu'à l'ombre du doute : une même pensée, un même ciseau, enfantèrent les deux chefs-d'œuvre. Tel a été l'avis des *dilettanti* rassemblés à Florence en septembre 1875 pour les fêtes du quatrième centenaire de Michel-Ange. Dans le musée consacré par l'Académie toscane des Beaux-Arts aux productions de l'immortel génie, figurent les moulages de la *Pietà*, et de la Madone de Bruges ; cette dernière, dit le correspondant d'une *Revue* parisienne, était « très regardée et très admirée [1]. »

Je ne voudrais pourtant pas quitter la Belgique — tout ce qui y touche m'offre un attrait irrésistible — sans dire encore un mot de

[1] M. L. Gonse, de la *Gazette des Beaux Arts*, *Fêtes du centenaire de Michel-Ange*, ap. *L'œuvre et la vie de Michel-Ange*, p. 327. — Le savant archiviste de Bruges, M. Louis Gilliodts, interrogé par moi au sujet des documents qu'il pourrait connaître, répond à mes questions que, lors de la célébration du centenaire, la Commission internationale a présenté un rapport qu'il n'a pas sous la main, et où se trouvent insérées des pièces probantes découvertes aux archives de Gand. Ces pièces concernent vraisemblablement les artistes gantois employés à l'exécution du retable donné par Pierre de Mouscron, aussi ai-je trouvé superflu de pousser plus loin mes recherches.

la fable où l'on met en scène une commande destinées aux Génois, enlevée, au sortir du port de Civita-Vecchia, par un corsaire hollandais et acquise à bas prix, sur le marché d'Amsterdam, par un négociant brugeois [1]. Cet étrange amalgame de circonstances, éclos dans l'imagination d'un sacristain, excitée par quelques lambeaux de phrases entendus au hasard, a fini par prendre force de loi. De temps immémorial, la domesticité ecclésiastique s'est complue à envelopper de mythes plus ou moins rationnels l'origine obscure des monuments précieux confiés à sa garde. De la bouche des voyageurs naïfs qui les recueillirent, des contes absurdes passent ensuite à l'état de cliché dans les *Guides* et même dans des livres plus sérieux [2].

L'active concurrence que les brocanteurs font aux sacristains dans le domaine des attributions erronées, m'oblige à revenir sur une histoire de ce genre, où le nom de Michel-Ange est singulièrement compromis. Une de mes précédentes publications en avait

[1] Voy. *Nouv. biographie générale*, t. cité, col. 388.

[2] De longues années seront encore nécessaires pour démontrer au gros public que la *Descente de croix* d'Anvers n'est pas le chef-d'œuvre de Rubens; que l'*Apollon du Belvédère* et la *Vénus de Médicis* sont loin d'être le *nec plus ultra* de la statuaire antique; que le Guide et l'Albane, à de rares exceptions près, doivent se ranger parmi les peintres de troisième ou quatrième catégorie : les clichés autorisés disent le contraire. L'ancienne cathédrale de Saint-Martin, à Ypres, possède un polyptyque où l'on voit Adam et Ève en costume assez primitif pour que le tableau, bien et dûment cadenassé, ne soit exhibé qu'aux personnes munies du sésame officiel. Un vieux sacristain répétait encore naguère aux amateurs privilégiés que l'œuvre susdite sortait de l'atelier des van Eyck, et que des Anglais, pour l'acquérir, avaient offert de le couvrir de guinées. La dernière fois que l'accès du sanctuaire m'a été permis, je venais d'admirer de fort près, à Gand, l'*Adoration de l'Agneau*; à Bruges, la *Vierge et saint Donatien* : il ne me fut donc pas difficile de constater que l'illustre maître brugeois n'avait rien à démêler avec le polyptyque d'Ypres. Mon cicerone d'alors, le docte et aimable M. Alphonse Vandenpeereboom, partagea cette opinion; le prétendu van Eyck serait, en définitive, l'œuvre assez réussie d'artistes yprois de la période bourguignonne, œuvre qui, si intéressante qu'elle soit, aurait une valeur vénale fort au-dessous de celle qu'on a voulu lui attribuer (voy. *Ypres illustré*, p. 25, in-4°, Bruxelles, 1879). On pourrait citer maints contes analogues où l'Angleterre joue le principal rôle; une telle insistance prouverait simplement que les Anglais ont toujours su payer les objets d'art un prix convenable.

déjà touché quelque chose [1] ; il aurait alors été plus sage de se taire, mais, puisque la question est posée, allons jusqu'au bout.

A l'Exposition rétrospective de Bruxelles, en 1880, figurait une statuette ainsi mentionnée au Catalogue :

La Vierge portant l'Enfant Jésus, ivoire, XVIe siècle ; hauteur, 0^m31^c. Cette statuette, attribuée par la tradition à Michel-Ange, fut rapportée d'Italie par le cardinal de Sourdis qui la donna, entre 1610 et 1629, à la Chartreuse de Bordeaux dont il était le fondateur. Après la suppression du monastère, la pièce fut acquise par M. J. Goethals, et elle est conservée depuis lors dans sa famille à Courtrai. Appartient à M. Goethals-Danneel [2].

Malheureusement, un échafaudage construit avec tant d'habileté va s'écrouler en face de la pièce originale.

Un globe, sommé d'un chérubin qu'abrite un croissant les pointes en bas, supporte la sainte image. La partie inférieure du corps de la Vierge est emprisonnée dans une gaîne à longs plis conventionnels ; un ample manteau d'hermine descend jusqu'aux pieds. Les extrêmités sont d'une remarquable distinction ; la tête, puissamment attachée aux épaules, offre une beauté suave quoique un peu molle ; des rubans s'entremêlent à la chevelure frisottante. Sur le bras gauche, élégamment ployé, repose l'Enfant Divin ; il est nu, sauf une légère draperie, et il se détache résolument de la poitrine de sa mère qui le tient avec un respect conforme aux traditions du Moyen-Age. La physionomie du Sauveur est empreinte d'une douce gravité ; son geste ne manque pas de noblesse ; ses regards cherchent l'humanité à genoux devant lui. Types, composition, costume, exécution, rien n'est italien dans cette œuvre que la Flandre vit certainement éclore aux premiers jours du XVIIe siècle. On y reconnaît l'heureuse interprétation d'une des innombrables estampes de la queue de l'école des *petits maîtres* élèves d'Albert Dürer ; mais, déjà la naïveté fait place à la manière, et le style prétentieux de la décadence allemande n'est guère loin. Le rendu très fin des chairs, contraste avec le lâché des draperies, absence presque com-

[1] Voy. *Revue de l'Art chrétien*, t. XXX, p. 280 ; *Les expositions rétrospectives en 1880*, p. 24 : « D'après une tradition fort discutable, la vierge exposée sous le nom de M. Goethals-Danneel, de Courtrai, serait une œuvre de Michel-Ange, etc. »

[2] *Catalogue officiel des industries d'art en Belgique, antérieures au XIXe siècle*, section A, p. 53, n° 476.

plète de l'ancien sentiment religieux. Néanmoins la Vierge appartient encore à la race de ces jeunes filles blondes et roses qui servirent de modèles aux van Eyck ou à Hemling ; le Christ ne serait pas difficile à retrouver sur les tableaux de la vieille école brugeoise.

J'aurais voulu garder le silence et laisser dormir en paix des illusions bercées de longue date, mais la logique ne souffre pas d'atermoiements, et, quand on avance qu'une attribution est contestable, on s'engage par cela même à la discuter. D'ailleurs l'ivoire de M. Goethals-Danneel n'en reste pas moins, au point de vue artistique, un ravissant morceau, et, à la place du propriétaire, je préférerais, œuvre pour œuvre, le national à l'étranger : or, en Belgique, la personnalité s'effaçant toujours derrière le patriotisme, l'amour du pays consolerait au besoin le vénérable patriarche courtraisien d'un écart d'appréciation [1].

Il est grand temps de retourner au vrai Michel-Ange. Une troisième Madone, sculptée en bas-relief dans un médaillon circulaire et conservée au Musée national de Florence, peut différer, au point de vue superficiel, des deux morceaux précédemment analysés. La Vierge, assise, est une femme de vingt à vingt-deux ans, au visage rond et plein ; ce n'est pas la jeune fille souriante du tableau de la *Sainte Famille*, au Musée des Offices ; le type adopté ici se rapprocherait davantage de la célèbre peinture de la *National-Gallery*, dite la *Vierge de Manchester*, si l'on n'y trouvait empreinte, bien qu'à un moindre degré, la note mélancolique qui caractérise la Madone de Bruges. Au lieu du *keffieh* plissé, un large diadème à la mode antique, orné d'un chérubin ciselé, ceint le front de la Mère de Dieu ; de la main gauche, elle tient un livre ouvert dans son giron ; son bras droit entoure le corps de Jésus qui, debout, le

[1] Vieillard plus qu'octogénaire, M. Goethals-Danneel m'a fait adresser par son fils, M. A. Goethals, une belle photographie de l'ivoire due à Palmer Descamps, et une aimable lettre qui n'interdit aucunement la discussion de cet objet. Quelques jours après avoir reçu les documents courtraisiens, je me suis procuré une épreuve différente de la même *Vierge*, obtenue sur le cliché de Blanquart-Évrard, de Lille (vers 1845). Le timbre sec de l'*Album photographique de l'artiste et de l'amateur* y apparaît au bas de la légende imprimée : CATHERINE DE MÉDICIS SOUS LES ATTRIBUTS DE LA VIERGE. *Statuette en ivoire attribuée à Germain Pilon. Tirée du cabinet de M. Goethals-Danel* (sic), *à Courtray*. Et de deux !

coude appuyé sur les pages sacrées — probablement Isaïe — semble en méditer la substance. On le voit, toujours la même pensée rendue avec des variantes de détail.

La date du *tondo*, objet de cette rapide esquisse, n'est pas exactement déterminée. M. Eugène Guillaume [1] le croit contemporain du *David* (1501) et du carton de la *Guerre de Pise* (1503 à 1504) ; je me déclare incompétent pour trancher la question, mais, par le style, le choix du modèle féminin, l'état d'inachèvement où on l'a laissé, le bas-relief de Florence me paraît être postérieur au groupe de Bruges.

Abordons maintenant la célèbre *Vierge allaitant l'Enfant-Jésus*, placée en face de l'autel, dans la chapelle funéraire des Médicis, à Saint-Laurent de Florence : j'emprunte ici, pour débuter, l'éloquente description de M. Guillaume ; trouverai-je encore à glâner après elle ?

« Des sept statues de la main de Michel-Ange qui sont dans la chapelle, la *Vierge* est la première dont nous parlent les contemporains. Elle est assise. La main droite posée sur le siége sert de point d'appui au corps qui se porte en avant. La tête suit le même mouvement, elle se penche et les yeux s'abaissent tristement sur l'enfant. Celui-ci, assis de face sur les genoux croisés de sa mère, se retourne vers elle avec un mouvement violent et s'attache à son sein. Traditionnellement, le sujet de la Madone est traité par les maîtres italiens avec une mise en scène fort différente et dont la caractéristique est très simple. La royauté de la Vierge-Mère s'y montre avec une grandeur tempérée par la tendresse maternelle et par l'amour des hommes auxquels l'Enfant-Jésus montre un visage plein de bonté. Il y a toujours dans ces représentations une majesté douce qui résulte de l'ampleur et de la grâce des lignes, de la simplicité des attitudes, de la pureté des ajustements. Ici la tradition a perdu sa sérénité ; la grandeur reste, mais unie à la force et à une étrange et profonde mélancolie. La pose et le visage de la Vierge expriment l'angoisse. L'enfant nous dérobe son visage. Il se détourne de nous et cache sa face dans le sein qu'il paraît épuiser. La puissance de son jeune corps et l'énergie de son action annon-

[1] Loc. cit., p. 66 ; gravure de J. Jacquemart, à la page 61.

cent le terrible Christ du Jugement dernier, et la Vierge semble penser avec tristesse que celui qu'elle allaite, après avoir été le Sauveur miséricordieux, sera l'implacable Justicier [1]. »

Nouvelle édition revue et corrigée du bas-relief de la *casa* Buonarroti, la *Vierge des Médicis* traduit à mon avis la sublime conception des artistes siennois sous une forme dramatique qui n'appartient qu'à Michel-Ange, forme où l'école de Donatello n'a rien à prétendre. Œuvre de la maturité du maître (1525, il avait alors 51 ans), la statue, dans une complète identité d'action, offre un mysticisme beaucoup plus profond que celui du bas-relief : comme à Sienne, comme à Bruges, la mère prévoit le supplice futur du fils; le fils s'attriste de l'ingratitude des hommes à son égard. L'interprétation de M. Guillaume ne concorde pas avec la mienne, bien qu'elle soit puisée à une source parallèle, mais elle est, j'en conviens, régulièrement motivée : le lecteur choisira entre les deux. Du reste, aujourd'hui que l'ancien Directeur de notre École des Beaux-Arts est à même d'apprécier la terre-cuite du Louvre, peut-être serait-il disposé à passer de mon côté.

Une notable lacune sépare les sculptures ci-dessus de la déesse au geste violenté qui accompagne le Christ-Jupiter à la Chapelle Sixtine (1534-1541) : question de dates. La carrière de Michel-Ange eut deux phases reliées par des gradations successives : l'une, la jeunesse et l'âge mûr, où le mysticisme marcha de pair avec l'anatomie ; l'autre, la vieillesse, où la science vint distancer les traditions religieuses. Mais, toujours et partout, qu'il interprète les Livres Saints ou qu'il traite des sujets profanes, le puissant génie du maître reste dans une préoccupation constante de l'antique.

J'ai omis d'indiquer les couleurs qui donnent à notre terre-cuite l'aspect d'un tableau en relief ; elles sont d'une remarquable sobriété. En dehors des carnations, les tons dominants sont l'or, le bleu et le lilas bleuâtre ; quelques éclaircies de rouge vif, de rose et de blanc : le temps a recouvert l'ensemble d'une patine sombre qui lui prête une singulière harmonie. Les étoffes, de fabrique italienne, consistent en brocart, satin et tissus plus légers à fleurettes.

M. Courajod termine son article en disant : que la terre cuite du

[1] Loc. cit., p. 84; gravure à la page 87.

Louvre et le bas-relief de Sienne sont les produits *certains* de la même école, et, *peut-être,* des ouvrages sortis du même atelier. La justesse de la première assertion est trop claire pour avoir besoin de preuves nouvelles, il suffit de regarder; l'adverbe dubitatif de la seconde pourrait fort bien, selon moi, se changer en négation absolue. Une même donnée psychologique inspira évidemment les deux œuvres; une différence notable s'accuse entre les manières de l'exprimer physiquement. Les modèles humains, idéalisés sur nos sculptures, appartiennent à des classes sociales distinctes qui, séparées par le rang et l'éducation, ne frayaient pas ensemble et n'étaient guère disposées à se rencontrer dans un atelier d'artistes; l'orgueil de la patricienne lui eût sans doute interdit de venir poser, là où un motif semblable attirait des plébéiennes. Analysons la terre cuite; la forme aristocratique y surabonde. Profil d'une admirable pureté, grave sans sécheresse; cou d'une suprême élégance, mince et flexible bien qu'exempt de maigreur, un cou rappelant le galbe onduleux des nobles saxonnes *au col de cygne;* mains aux doigts allongés, notamment le pouce, et qui trahissent des habitudes d'oisiveté: voilà pour la Mère. Chez l'Enfant, les orteils tendent aussi à l'effilement, indice caractéristique de race. Que montre au contraire le bas-relief? Une femme au visage dur et ascétique; menton saillant, nez quelque peu renflé, lèvres pincées; au fond les traits vulgaires d'une sœur converse. Les doigts en boudins, le pouce très court, dénoncent l'infériorité du sang. Quant au *bambino*, son geste effarouché, sa physionomie boudeuse, ses extrémités ramassées, signalent le rejeton du travailleur, non l'héritier d'une famille seigneuriale. Le sculpteur a eu beau revêtir son œuvre d'une ineffable poésie, le thème original y perce toujours; le génie arrive à s'approprier un type, il ne saurait l'inventer : la création absolue n'appartient qu'à Dieu [1].

Mon excursion dans le domaine de l'anthropologie ne cherche nullement à faire valoir la terre-cuite aux dépens du marbre ; loin de là : l'immense valeur des deux morceaux plane au-dessus de toute discussion. J'ai simplement tenté d'éclaircir un *peut-être* en soumettant à une rigoureuse analyse les détails qui l'ont motivé.

[1] Voy. L. Courajod, loc. cit., p. 15, gravure reproduite plus haut.

Avant d'abandonner mon manuscrit à l'imprimeur, j'ai soumis le passage qu'on vient de lire à la critique de quelques personnes très compétentes en matière d'art. Certains m'ont approuvé sans réserves ; ceux-là étaient des peintres. Un autre, qui ne manie pas l'ébauchoir, mais qui a néanmoins une prédilection marquée pour la plastique, m'adresse une série de remarques dont je dois tenir compte, bien qu'elles ne modifient aucunement le fond de ma thèse, si elles en atténuent plusieurs arguments : un homme de bonne foi ne recule jamais devant les opinions de ses adversaires lorsque la vérité peut en sortir.

D'après mon aristarque, très modéré du reste, j'aurais été mal servi par des souvenirs déjà anciens ; les grosses et lourdes mains que présente la gravure m'auraient induit en erreur ; il y a là une simple défiguration provenant de l'appareil photographique qui exagère toujours les saillies des reliefs, et le dessinateur a rendu trop servilement les défauts de l'épreuve-modèle confiée à son interprétation. Des autorités, dont la valeur esthétique ne saurait être révoquée en doute, partagent d'une manière absolue l'avis de M. Courajod ; M. Alfred Darcel, fraîchement rentré d'Italie, a été frappé de l'identité qui règne entre le bas-relief de Sienne et la terre-cuite du Louvre ; l'impression causée en Allemagne par les deux objets est absolument la même.

Je ne conteste pas l'infidélité de mes souvenirs ; ils datent de vingt-cinq ans. D'ailleurs on ne m'avait pas envoyé au-delà des Alpes pour étudier la sculpture du XVe siècle ; j'étais fortement préoccupé à Sienne d'une déconvenue occasionnée par le mauvais vouloir d'un conservateur laïque du trésor de la cathédrale, qui, peu soucieux des recommandations officielles, opposa un imperturbable *sono chiusi* à mes instances pour voir les *pontificalia* de Pie II [1] : si l'on m'a montré le *tondo*, à coup sûr je l'ai mal regardé,

[1] Je n'ai pas oublié le regard de satisfaction méchante qui accompagnait les fins de non recevoir du fonctionnaire siennois. Pareille chose m'advint également à Venise où, sans l'intervention providentielle d'un savant autrichien, je n'aurais pu approcher la *pala d'oro :* le custode laïque du trésor de Saint-Marc ne s'en souciait pas. L'attitude à mon égard de ces deux agents de l'ordre civil contraste singulièrement avec l'extrême bienveillance dont le clergé italien m'a toujours honoré. A Monza, Milan, Florence, Rome, Anagni, Palerme, Monreale, Cefalù et

le désappointement aveugle. Je m'inclinerais alors volontiers sous le verdict de mon vieil ami Darcel. Homme d'un goût très pur, observateur froid et difficile à enthousiasmer, sobre de mots, parce qu'il sait à fond les choses, Darcel a toutes les qualités requises pour prononcer en dernier ressort dans une affaire d'art. Mais, en saisissant une identité de pensée et de *scenario* qui frappe, dès que l'on met en présence les deux termes de la question, l'éminent collaborateur des *Annales archéologiques* et de la *Gazette des Beaux-Arts* s'est-il arrêté à la petite bête anthropologique? Je n'en suis pas convaincu; il a jugé et bien jugé les ensembles, a-t-il eu cure des détails? Le même point d'interrogation pourrait également se dresser en face des appréciateurs allemands.

Que la lentille de la chambre noire ait boudiné les doigts de la Madone siennoise; soit, je l'admets : le cas du pouce est différent, une imperfection photographique ne l'aurait pas raccourci de la sorte. J'en cite pour exemple la *Vierge* de Bruges; la main droite qui tient un livre s'allonge absolument comme à Sienne, l'expérimentateur flamand était placé dans des circonstances aussi défavorables que son confrère d'Italie; pourtant le cliché a reproduit l'élégance aristocratique de cette main avec toute la précision désirable. La lithographie a ensuite un peu alourdi le modèle, sans réussir à le déformer complétement. Mettons néanmoins les choses au pire en imputant au soleil et au burin le cachet rustique donné sur notre gravure aux extrémités des personnages du *tondo;* mais les traits durs et vulgaires, le col maigre et relativement court de la mère, le type grognon de l'enfant, doivent-ils être attribués aux mêmes causes? Autant vaudrait dire que la lumière et le dessinateur se sont livrés à des écarts fantaisistes qui dépasseraient la permission[1].

même Naples, j'ai reçu des autorités ecclésiastiques un accueil qui provoquera mon éternelle gratitude. Il est vrai que si, au lieu de bureaucrates subalternes, j'avais rencontré à Sienne des hommes, tels que le chevalier Promis, le sénateur comte Giovanni Gozzadini, l'à jamais regrettable comte Gian-Carlo Conestabile, et bien d'autres encore, je ne serais pas revenu bredouille.

[1] Il me paraîtrait difficile que M. Ludovic Letrône eût exagéré et même n'eût pas atténué au besoin les écarts de son modèle photographique. Le beau dessin de la terre-cuite du Louvre nous donne la mesure du talent et de l'intelligence de cet artiste.

En appuyant sur des faits dont l'importance est relativement secondaire, mon intention, je le répète encore, ne cherche ni à exalter la polychromie ni à déprécier le marbre. Entre deux œuvres capitales, à inscrire au programme de l'art chrétien moderne, je reconnais une nuance qu'il me semble utile de préciser.

Avec la terre-cuite est entré au Louvre un petit bas-relief de marbre, devant lequel on s'extasierait s'il était pris isolément, mais qui, dans son état provisoire d'exposition, sert en quelque sorte de repoussoir à l'œuvre magistrale près de laquelle il est placé. L'objet provient d'un ancien château de la famille Piccolomini, situé près de Montisi, entre Pienza et Asinalonga; son origine siennoise n'est donc pas douteuse. Dans un cadre rectangulaire dont la traverse inférieure porte l'écusson des Piccolomini [1], au milieu de guirlandes de fleurs et de mufles de lion, la Vierge à mi-corps contemple l'Enfant-Jésus couché sur une espèce de berceau de forme très primitive. « Au premier abord, dit M. Courajod, ce marbre a l'air de dater de la fin du XVe siècle, mais quand on considère la sécheresse et la dureté de l'exécution combinées avec la mollesse de la composition, quand on constate la froideur de la pensée, l'absence totale d'émotion, la virtuosité extraordinaire de la main, on arrive bientôt à le ramener au commencement du XVIe siècle [2]. » En effet, si la mère a gardé quelque chose de la rêverie mélancolique des anciennes Madones siennoises, si le nouveau-né offre encore ce type morose qui s'éloigne tant du sourire florentin, tout, dans notre coquet et charmant morceau, accuse un oubli presque absolu des grandes traditions de la vieille école. A l'ampleur du style, à la noblesse majestueuse des types, à la profondeur de l'idée mystique, succède une afféterie séduisante, mais qui — passez-moi le mot — n'empoigne pas le spectateur : le joli remplace le beau. En fin de compte, la récente acquisition du Louvre est un jalon nouveau planté dans la série des sculptures italiennes; M. Courajod l'attribue, non sans motifs, à Lorenzo di Mariano, dit le Marrina, né à Sienne en 1476, mort en 1534. Le Marrina, qui travailla fréquemment pour les Piccolomini et qui dota sa patrie

[1] D'argent à la croix d'azur chargée de 5 croissants d'or.

[2] Loc. cit., p. 18; gravure à la page 17.

d'œuvres très remarquables, occupe une place importante dans l'art de son époque et de son pays : M. Perkins n'hésite pas à lui donner le premier rang parmi les sculpteurs siennois du XVIe siècle [1].

On se demandera peut-être quel est le but d'une aussi longue excursion à travers le domaine de l'art, quand une brève analyse de l'étude de M. Courajod aurait amplement suffi. Je ne dissimulerai pas les motifs qui guidèrent ma plume ; mû par une ambition sans doute exagérée, j'ai visé droit aux fabricants, vendeurs, acheteurs ou propagateurs d'imagerie religieuse. Ma tentative désespérée aboutira probablement au même résultat que la fameuse charge des cuirassiers à Waterloo ; une honorable inutilité : mais, si je n'enlève pas la position, je l'aurai du moins signalée [2]. A coup sûr Celle qui dit à la petite paysanne de Lourdes, *Je suis l'Immaculée Conception*, doit être représentée dans tout l'éclat de sa glorieuse béatitude ; mais la céleste apparition avait aussi des larmes dans les yeux et des menaces à la bouche, circonstance exceptionnelle, absolument étrangère aux types consacrés de la Sainte Vierge. Ce n'est donc pas au réalisme espagnol. pas davantage aux anciennes écoles de Florence, de Rome, de Flandre et d'Allemagne, non plus qu'à l'hiératisme byzantin ou médiéval, qu'il faut emprunter la physionomie de Notre-Dame de Lourdes ; l'art siennois et, au besoin, Michel-Ange, sont seuls aptes à en fournir le modèle.

Je ne relève spécialement ici que la bévue iconographique dont la Vierge pyrénéenne est le prétexte ; l'industrie moderne appliquée à la liturgie commet hélas ! bien d'autres erreurs de ce genre. Néanmoins de véritables œuvres d'art émergent parfois au milieu des objets de pacotille, et l'on me permettra d'en signaler une qui distrait heureusement des pastiches médiévistes ou germaniques aujourd'hui à la mode : je veux parler de la statue de Notre-Dame des Ardents, due au ciseau de M. Noël Louis.

[1] *Les sculpteurs italiens*, éd. franç., t. I, p. 148.

[2] Le même motif a guidé M. de Farcy dans ses louables efforts pour régénérer l'industrie liturgique ; il inspire un des plus sympathiques collaborateurs de la *Revue de l'art chrétien*, M. le comte Grimouard de Saint-Laurent ; il a évidemment déterminé la fondation d'une *Société de l'art chrétien pour le renouvellement de l'imagerie religieuse*, société en commandite dont le siège est chez l'éditeur Schulgen : celle-là je l'attends à l'œuvre !

Le thème proposé à un vaillant artiste, qui peut et doit aller très loin [1], est tiré d'une légende miraculeuse, restée populaire en Artois sans avoir guère franchi les limites des XVII Provinces. En l'année 1105, la peste ravageait Arras et ses alentours; la Sainte Vierge apparût alors à deux jongleurs et à l'évêque Lambert, réunis dans la cathédrale; elle leur remit un cierge destiné à guérir les malades qui auraient assez de foi pour croire à l'efficacité du remède céleste [2]. Certes, en pareille circonstance, un profond sentiment de commisération devait se mêler sur le doux visage de la Mère de Dieu à la majestueuse gravité qui le caractérise d'ordinaire dans la période ascendante du Moyen-Age, époque naturellement indiquée par le programme de la commande. La délicatesse de la nuance n'a pas échappé à M. Louis; il s'est évidemment inspiré de l'admirable statue du XIIIe siècle, vénérée à Saint-Omer sous le nom de *Notre-Dame des Miracles* [3], mais il a su empreindre en même temps son œuvre d'un remarquable cachet d'originalité. Couronnement du maître-autel de l'église de Notre-Dame des Ardents, à Arras, la Vierge de M. Louis est placée dans les mauvaises conditions de lumière que l'aménagement de nos édifices religieux fait subir à toutes les sculptures qui ne sont pas purement décoratives; on la voit donc mal [4]. Il en existe bien une réduction, mais elle n'a été

[1] M. Noël Louis vient d'être récemment décoré de la Légion d'honneur pour sa statue de David, d'Angers. J'ignore comment le sculpteur audomarois, dont la note dominante est un profond sentiment de l'expression, a rendu la physionomie d'un maître à qui cette qualité manqua toujours et qui confondait le théâtre avec la vie réelle, mais j'ai vu d'autres œuvres moins bruyantes de mon jeune compatriote. Celles-là révèlent un penseur capable d'interpréter les conceptions les plus mystiques de l'idéal chrétien. M. Noël Louis est aujourd'hui à même d'étudier, sans quitter Paris, une page capitale de l'art siennois; qu'on lui commande une *Notre-Dame de Lourdes,* il saura bien tirer un parti nouveau des données fournies par la terre cuite.

[2] Voy. Auguste Terninck, *Notre-Dame du Joyel,* in-4°, Arras, 1853. Je n'ose indiquer un mince volume sorti de ma plume, *La confrérie de Notre-Dame des Ardents, CereVM;* il a été seulement tiré à 30 exemplaires pour les besoins d'une cause alors douteuse et que d'autres ont depuis largement exploitée : *sic vos non vobis.*

[3] Voy. *Annales archéologiques,* t. XVIII, p 257; texte de M. L. Deschamps de Pas, corresp. de l'Institut; grav. d'après le dessin d'Auguste Deschamps de Pas.

[4] C'est ainsi que le Christ mort d'Eugène Bion, un chef-d'œuvre ignoré de sculp-

tirée qu'à un petit nombre d'exemplaires pour quelques privilégiés, et les réclames commerciales n'ont jamais battu la caisse en son honneur. Le contraire serait arrivé pour une image banale ; elle n'aurait manqué, ni de prôneurs à cinquante centimes la ligne, ni d'acheteurs dupes d'un éloge salarié.

Un bel échantillon de sculpture française, période de la Renaissance, nouvellement admis au Louvre par voie d'acquisition, réclame à son tour notre visite. Dans le Quercy (Département du Lot), non loin de Saint-Céré, existait un adorable bijou d'architecture nommé le château de Montal. Construit de 1484 à 1534 par une femme très distinguée, Jeanne de Balsac d'Entragues, épouse du baron Almaric de Montal, le monument, que négligèrent ses possesseurs, menaçait de s'effondrer; il fut alors vendu, et les spéculateurs qui en devinrent maîtres trouvèrent lucratif de le démolir pièce à pièce, de numéroter ces débris et de les transporter à Paris. On comptait sur une affluence d'Anglais, de Russes et de princes de la Bourse pour s'indemniser largement d'avances en réalité considérables ; mais hélas ! qui compte sans son hôte compte deux fois, les amateurs sérieux ne bougèrent pas, et une mèche allumée avec toute l'habileté américaine vint s'éteindre piteusement sous le marteau du commissaire priseur. Aucun moyen de réussite n'avait été négligé pour la circonstance : *puffs* extra-louangeurs du journalisme, catalogue splendidement illustré, éloges verbaux, rien ne manquait à l'appel. Les portes, les lucarnes, la cheminée, la plupart des bustes historiques, atteignirent des prix insensés ; mais on se dit à l'oreille qu'adjudicataires et vendeurs ne font qu'un : un seul morceau, laissé à peu près à sa valeur, 10,100 francs, aurait trouvé un acquéreur réel dans l'administration du Louvre. Ce morceau est le buste en cuvette, suivant le système décoratif de la Renaissance, de Monsieur Dordet ou Dieudonné, fils puîné de Jeanne de Balsac, lequel devint baron de Montal après la mort de son frère Robert, glorieusement tombé sur les champs de bataille du Milanais [1].

ture chrétienne moderne, est enfoui sous le maître-autel de la chapelle des Bénédictines du Saint-Sacrement, à Arras. Les bonnes Religieuses l'y voient fort peu, et le public ne l'y voit pas du tout.

[1] Dieudonné doit être l'aïeul d'un baron de Montal, Lieutenant du Roi en Auvergne, au commencement du XVIIe siècle. Ce dernier, implacable ennemi des

Malgré une légère éraflure au nez, défaut qu'une intelligente restauration fera aisément disparaître, le portrait de Dordet, exécuté en 1527, n'en demeure pas moins le meilleur échantillon de la série. Cette jeune tête, souple, largement fouillée, sans prétention et sans manière, ce costume sobre et naïvement rendu, accusent un talent nourri des plus saines traditions de la bonne école. A l'exemple des Grecs et des *tailleurs d'imaiges* du XIIIe siècle, les sculpteurs français de la Renaissance se préoccupèrent avant tout de la ligne et de l'effet général; il n'appartient qu'aux époques de décadence de soigner minutieusement les détails pour dissimuler la médiocrité de l'ensemble [1].

Au demeurant le choix du buste de Dordet est aussi heureux que bien motivé; il fait honneur à l'Administration du Louvre et à M. Courajod, qui la représentait aux enchères. Ce choix a été critiqué ailleurs, on aurait voulu qu'il tombât sur un morceau intact; pures bagatelles : laissons à des gens désappointés la faible consolation d'exhaler leur chagrin dissimulé sous un futile prétexte. Pour moi, je n'adresserai à l'acquisition qu'un seul reproche; le prix exorbitant qu'on l'a payée. Mais des juges autorisés ayant prononcé leur arrêt, on n'avait plus qu'à s'y conformer coûte que coûte; la mode est souveraine en France, et, dès qu'elle ordonne, il faut lui obéir sans murmure [2]. Le Louvre a bien un peu cédé au torrent,

Réformés, périt dans une rencontre avec la belle Madeleine de Saint-Nectaire, née de Saint-Exupéry, dame de Miramont, héroïne dont le souvenir resta longtemps populaire en Haut-Limousin. Voy. *La sénéchaussée de Ventadour*, par Alfred Laveix, ap. *Bulletin de la Société scient., hist. et archéol. de la Corrèze*, t. III, p. 270.

[1] On trouve, sous le n° 15, dans le *Catalogue des sculptures du château de Montal* (in-4°, Paris, 1881), une assez bonne gravure du buste de Dordet par M. Ch. Kreutzberger. L'eau-forte de M. Sadoux, insérée dans le *Bulletin monumental*, t. XLVII, p. 423, est d'une riche couleur, mais elle donne une idée peu juste de l'original.

[2] Dans son vol capricieux de l'Antique au Moyen-Age, des vieux peintres italiens à Boucher, le léger papillon qu'on appelle la mode se pose aujourd'hui sur la Renaissance. Un fervent adepte de cette phase de l'art, M. Bonaffé, a offert au Louvre une tête du XIIIe siècle, débris des statues d'Apôtres qui portaient les croix de consécration à la Sainte-Chapelle de Paris; il n'y tenait probablement guère, bien qu'il en appréciât la valeur. Le don de M. Bonaffé est tout simplement une œuvre magistrale qu'un voisinage tel que celui du buste de Jupiter Trophonius ne saurait éclipser; eh bien! on en obtiendrait difficilement cent écus sur la table du commissaire-priseur : le vent de la mode n'y souffle pas à l'heure présente.

mais, comme plaie d'argent n'est jamais mortelle, nous n'avons qu'à le féliciter d'avoir enrichi nos collections publiques d'une œuvre très haut placée dans les fastes de notre art national. Quand la salle de Jean Goujon possèdera le buste de Dordet — il y est vraisemblablement déjà — il produira l'effet d'un Grec égaré parmi des Romains.

Je passe rapidement devant un lot de tableaux anglais offert au Musée par la direction du journal *L'art*. Cette *Revue* splendide jouit assurément d'une énorme prospérité, puisque ses ressources lui permettent de faire des cadeaux princiers ; elle acquiert des droits incontestables à notre gratitude pour avoir comblé une fâcheuse lacune de nos galeries de peinture où l'art d'Outre-Manche ne comptait aucun représentant ; néanmoins j'oserai dire que le legs de la comtesse du Châtel me cause une satisfaction beaucoup plus vive. Je n'aime guère des toiles rosées, cirées, léchées, froidement correctes, flegmatiques enfin comme leurs modèles et leurs auteurs. Le principal objectif de l'art doit être la vie et le mouvement ; or, si le paysage anglais rend exactement la nature, les personnages anglais ne remuent pas, les portraits, immobiles, au sourire stéréotypé, ne disent rien à l'âme ; c'est verni, c'est élégant au suprême degré : mais que le joli reste loin du beau ! Il me revient en mémoire un mot sanglant de défunt Chenavard qui précisera la question. Paul Delaroche, alors dans toute la gloire des *Enfants d'Édouard*, de *Jeanne Grey* et d'autres productions moins populaires, travaillait, je crois, à son hémicycle de l'École des Beaux-Arts ; l'artiste, homme très soigné en tout ce qui concernait les moindres détails de la vie intime, avait près de lui une riche boîte à couleurs avec son nom en lettres dorées. Vient à passer Chenavard, un rapin démocrate, chevelu, débraillé, qui eut des idées grandioses sans jamais les réaliser ; il s'arrête, regarde, et d'une voix caverneuse ; « Vous vous appelez Môssieu Paul Delaroche. — Oui, sans doute, répond l'interpellé stupéfait. — Oh ! Môssieu, vous avez là une bien jolie boîte [1]. » Le coup

[1] J'ignore si mon anecdote est imprimée quelque part ; je la tiens de feu Constant Dutilleux, paysagiste éminent, intime ami d'Eugène Delacroix, de Corot, et maître du puissant coloriste Gustave Colin. Confiné dans son intérieur, Dutilleux n'a guère percé au dehors, mais la fougueuse exécution de l'élève donne la mesure des enseignements du professeur.

portait juste ; la postérité dira, si on ne l'a pas déjà dit, que le talent de Delaroche, dramatique en apparence, froidement coquet en réalité, donne la note d'un Anglais acclimaté sur les bords de la Seine.

Reposons-nous un instant en face de morceaux qui rentrent mieux dans nos affinités électives. Un statuaire et graveur en médailles, Jacques-Édouard Gatteaux, membre de l'Institut, récemment décédé plus qu'octogénaire, possédait une remarquable collection d'objets d'art; il a, par testament, autorisé les Conservateurs du Louvre à y prendre tout ce qui pouvait convenir à leur Musée. On doit penser que le legs fut accepté avec enthousiasme, et les experts chargés du choix s'en sont acquittés avec le tact et la science dont ils font journellement preuve. Une énumération complète du legs Gatteaux, où la sculpture occupe naturellement la plus grande place, aboutirait au catalogue ; mieux vaut se borner à indiquer ou à décrire les principaux articles.

Un beau dessin de Raphaël. Une grande châsse forme tombeau; coffre en bois de chêne revêtu de lames d'argent repoussé et doré, que séparent des bandeaux de cuivre estampé, rehaussé aux intersections de petits disques en émail. Sur la face antérieure on voit deux personnages abrités sous une arcature en plein cintre et le Christ assis dans sa gloire ; les flancs comportent le Crucifiement et l'Adoration des Mages; le revers est dans un pitoyable état de délabrement. L'ornementation date du XIIe siècle, hormis le Christ qui est en cuivre, et qui, vers 1300, remplaça une autre figure brisée. Les émaux, champlevés, n'ont que deux tons, le bleu et le vert, indice certain de leur origine et de leur antiquité. Une petite plaque rectangulaire d'émail limousin, conservée au Musée archéologique de Poitiers, offre exactement les mêmes nuances; or cette pièce, cloisonnée et d'un dessin rudimentaire, accuse les tâtonnements d'une industrie au berceau.

Quelques émaux peints de Limoges atttirent le regard. On attribue à Jean Ier Pénicaud une *Ascension* polychrome (0^{m} 30^{c}, larg. 0^{m} 19^{c}) que le comte de Laborde et M. A. Darcel ont honorablement citée dans leurs ouvrages. De Jean II Pénicaud, un *Crucifiement*, aussi polychrome, signé IP, 1542. Une grisaille, médaillon circulaire représentant un *Combat de cavalerie* très finement exécuté,

est au monogramme MP. Quatre plaques en camaïeu, des femmes debout, portant divers attributs et hautes de 0m 24c, sont d'une remarquable beauté. L'élégance des attitudes et des draperies est telle que le nom de Pierre Pénicaud a été mis en avant. Le Musée de Cluny possède deux échantillons pris dans la même suite.

Abordons le chapitre des sculptures. *Le bon et le mauvais Larrons;* figurines en bronze fondues sur la maquette originale : elles devaient accompagner un Christ en croix. Cette composition a été exécutée, car on peut en voir une épreuve au Musée Brera, à Milan [1]; Italie, XVe siècle. *Jeune faune* debout, jouant de la double flûte; charmante statuette en bronze dans le goût antique : aube du XVIe siècle. *Ganymède et l'aigle,* groupe en bronze; XVIe siècle. L'*Architecture,* bronze par Jean dit de Bologne, bien qu'il fût de Douai [2]. *Hercule* couronné de fleurs, imitation de l'antique faite au XVIe siècle; bronze haut de 0m 36c. Plusieurs figurines également imitées, mais non surmoulées, de l'antique; même époque, même métal. Parmi les morceaux du XVIIe siècle, on compte : divers animaux, cheval, lion, taureau, etc.; *Psyché enlevée par Mercure :* bronzes. L'école française du XVIe siècle est encore représentée par une étude en terre cuite faite pour un Christ descendu de la croix; mais voici une œuvre de plus haute saveur. Il s'agit de l'*Ariane endormie* que Nicolas Poussin modela en cire d'après le marbre du Vatican. L'auteur avait donné cette étude, exécutée vers 1625, à un membre de la famille Fréart de Chantelou; elle passa ensuite au Duchesne : Gatteaux l'acheta en 1855. Long. 0m 55c, haut. 0m 29c [3]. Je signalerai encore, à titre de rareté, un bras colossal en bois, débris de quelque proue de navire sculptée par Puget.

[1] Renseignement fourni par M. Courajod.

[2] Le désir d'étudier l'œuvre de son illustre compatriote avait attiré en Toscane un Douaisien, M. Amédée Foucques de Wagnonville; il se trouva si bien à Florence qu'il voulut y rester toujours. En mourant, M. de Wagnonville, dont les travaux sont encore inédits, a légué à sa ville natale les diverses collections qu'il avait formées en Italie,

[3] Les grands artistes exclusivement voués à la peinture ont quelquefois manié l'ébauchoir, témoin l'adorable buste en cire du legs Wicar au Musée de Lille : on l'attribue à Raphaël, et, quand on l'a vu, il est impossible de songer à un autre maître.

Au tour des modernes. De Houdon, du grand maître qui m'a, le premier, initié au véritable sentiment de l'art [1], un très beau buste en marbre de Buffon ; un bronze fondu sur l'esquisse originale de la *Frileuse*. De Moitte, trois bas-reliefs d'un des frontons du Louvre ; de Chaudet, Œdipe et Phorbas ; de Cortot, la *Victoire* et le *Soldat de Marathon :* toutes ces pièces également coulées en bronze sur les esquisses originales. De Hottin, le buste de Ingres, aussi en bronze. J'ai réservé le généreux donateur pour la bonne bouche. Gatteaux, élève d'un classique par excellence, le statuaire Moitte, a suivi presque toujours les errements du premier Empire, témoin le buste en marbre de son maître qui fait partie du legs ; froid et correct, nous n'en dirons pas davantage. Néanmoins, un homme de cœur et de talent, qui avait cotoyé Houdon, ne pouvait rester insensible à l'éclatante lumière que ce génie répandait autour de lui. De l'école de Houdon procède à coup sûr la tête d'un vieux concierge de l'Institut, tête vivante, énergique, dont Gatteaux faisait assez de cas pour en avoir coulé le bronze aujourd'hui exposé au Louvre. Il faut bien qu'il en soit ainsi, car, au temps où florissait ce sculpteur, il n'était pas dans les usages d'élever aux concierges des monuments sur la voie publique ; je ne dis pas que nous en soyons précisément arrivés là, mais, avec l'aide du Gouvernement, les administrations municipales de nos villes, grandes ou petites, y mènent à fond de train.

APPENDICE

Je reçois à la dernière heure une seconde lettre de M. A. Goethals, lettre dont une rigoureuse impartialité m'engage à extraire le passage suivant :

[1] On m'avait enseigné au collège que Girodet était le peintre par excellence, et qu'après l'*Atala* et le *Déluge* il n'y avait plus qu'à tirer l'échelle : *Proh pudor !* Débarqué à Angers avec une épaulette de sous-lieutenant encore toute fraîche, je cours au Musée où, derrière les plâtres de David, j'aperçois les bustes de Franklin et de Mirabeau, deux terres-cuites de Houdon : ils vivaient, tandis que les statues du maître à la mode me semblèrent des mannequins. La grande voix qui parla sur le chemin de Damas retentit alors à mes oreilles ; mes yeux s'ouvrirent à la lumière : je n'ai jamais oublié cette leçon.

« L'origine attribuée à la Vierge que nous possédons a été indiquée par mon aïeul Jean Goethals, fondateur du Musée de Bordeaux, expert émérite, fréquemment consulté à son époque par les Conservateurs du Louvre lorsqu'ils avaient à faire des acquisitions importantes. Michel-Ange est-il l'auteur de cette œuvre d'art? on peut certainement en douter, car on n'y retrouve pas la simplicité et le caractère d'austérité rencontrés d'habitude sur les grands ouvrages du maître florentin. En revanche notre ivoire *ne ressemble en rien à aucune des sculptures conservées dans les Musées de l'Europe; sa physionomie n'a absolument rien de flamand, et son origine italienne ne fut jamais mise en doute à la Chartreuse de Bordeaux* où il demeura jusqu'à la Révolution française. »

J'ai indiqué le propriétaire de l'original et deux photographies signées par leurs éditeurs; les pièces du procès sont donc accessibles à tout homme désireux de trancher la question : mais, quoiqu'il arrive, je maintiens l'attribution flamande. Malgré mon respect pour le verdict de Jean Goethals, je pense que son habileté d'expert a subi l'influence d'un *racontar* de sacristie. Ce *racontar,* les brocanteurs juifs, qui vendirent la statuette à l'honorable Courtraisien, eurent un intérêt majeur à le répandre; pour les Chartreux qui l'imaginèrent, ne connaissant pas la sculpture flamande, ils avaient jugé bon de mettre leur chef-d'œuvre au bilan de l'Italie: pouvait-on alors les démentir? Je soupçonne fort que l'intervention du Cardinal de Sourdis doit être rangée dans la catégorie de l'histoire du *corsaire hollandais,* à moins que le Prince de l'Église n'eût été trompé lui-même. L'acquisition de la pièce au-delà des Alpes n'est guère vraisemblable, et sa présence à Bordeaux trouverait un motif bien naturel : aux XVe, XVIe et XVIIe siècles, l'expansion de l'art flamand fut immense, l'Europe entière en était remplie; il gagna l'Espagne et le Portugal, pourquoi dans sa route n'aurait-il pas fait étape sur les bords de la Gironde?

Arguments et hypothèses contradictoires, renseignements iconographiques, tout a passé sous les yeux du lecteur; à lui de décider maintenant entre deux loyaux adversaires.

CH. DE LINAS.
Membre du Bureau de la Société artésienne des Amis des Arts.

LES MOSAÏQUES DE MILAN

Au milieu des merveilles architectoniques et sculpturales qui l'entourent dans la capitale du Milanais, le voyageur est presque toujours absorbé par la contemplation de certaines œuvres qu'il lui serait impardonnable de négliger. Aussi oublie-t-il trop facilement les mosaïques en cubes d'émail, qui sont un attrait puissant pour l'archéologue, en même temps qu'elles assignent une place importante à Milan parmi les villes d'Italie, fières de posséder quelques spécimens de ce genre de décoration.

Je tiens à appeler, d'une manière particulière, l'attention des visiteurs sur les trois mosaïques qui sont l'honneur de Milan. Après les avoir scrupuleusement décrites, je m'efforcerai d'en déterminer la date positive : de la sorte s'élucideront plusieurs questions qui intéressent à la fois l'art et l'archéologie, l'iconographie et l'histoire.

I. Chapelle Saint-Satyre, a Saint-Ambroise (Ve siècle).

1. La chapelle Saint-Satyre [1] ou Saint-Victor, comme on l'appelait autrefois, n'a gardé de sa décoration primitive qu'une travée surmontée d'une coupole. Les parois latérales, percées de longues fenêtres cintrées, sont historiées à leurs trumeaux. La communication se fait avec l'abside et le reste de la nef au moyen de deux arcs-

[1] S. Satyre était frère de S. Ambroise, qui lui fit donner la sépulture en ce lieu, *martyris ad lævam,* selon son épitaphe métrique (Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art chrétien,* t. VI, p. 374; Le Blant, *Manuel d'épigraphie chrétienne,* p. 147). — Dès 1022, cette chapelle portait ce nom, comme il conste de ce texte : « Ecclesiæ beati Christi confessoris Satyri, quæ est constructa foris et juxta ecclesiam sancti Ambrosii, ubi ejus sanctum quiescit corpus ».

doubleaux dont les écoinçons portent des médaillons. Le raccord de la voûte ronde avec sa base carrée s'opère à l'aide de triangles horizontaux qui remplacent les pendentifs et sont ornés des quatre animaux symboliques. Enfin la coupole, ceinte d'un large bandeau à son point de départ, se termine, au sommet, par une couronne dans laquelle est représenté le titulaire de la chapelle, S. Victor. Tel est l'ensemble de cette intéressante composition dont nous allons maintenant préciser les détails, en montant de bas en haut.

2. Les trois saints représentés sur la paroi de gauche (la gauche du spectateur) sont, selon l'ordre où ils se présentent, S. Protais, S. Ambroise et S. Gervais. S. Ambroise occupant le trumeau central est par là même à la place d'honneur, et S. Protais se tenant à sa droite, celui-ci doit être considéré comme à la seconde place, ce qui relègue S. Gervais à la troisième [1].

Le fond des trumeaux est bleu, mais la partie inférieure se colore en vert pour imiter le sol. Chacun des personnages est désigné par son nom, écrit horizontalement au-dessus de sa tête en lettres blanches, sans le qualificatif *sanctus*, ce qui est un indice certain de haute antiquité.

S. Protais, PROTASIVS, a les pieds chaussés de sandales. Sa tunique blanche est laticlavée en bleu et par-dessus il porte un manteau [2], marqué de la lettre T, et dont il enveloppe sa main gauche en le relevant quelque peu. De l'index de la main droite, il montre S. Ambroise. Ses cheveux sont courts et blancs : sa barbe, également blanche, dénote presque un vieillard.

S. Ambroise, AMBROSIVS, n'annonce pas plus de trente-cinq ans [3]. Ses cheveux et sa barbe sont presque ras. Il penche légèrement à

[1] Voir sur la date du martyre, qui est incertaine, des SS. Gervais et Protais et leur invention par S. Ambroise en 386, la brochure du professeur Prelini : *Cenni storici sulla basilica dedicata ai SS. Martiri Gervasio e Protasio in Pavia*, p. 6, 9, 10, 11.

[2] Le manteau est, pour les cinq martyrs, blanc laticlavé de rouge.

[3] Que ce soit le vrai portrait de S. Ambroise, il y a de fortes raisons d'en douter, puisque la mosaïque lui est postérieure de plus d'un demi-siècle. Toutefois, je devais, avec le P. Garrucci, consigner ici cette croyance populaire : « Credesi che il santo dottore sia ritratto al vero ». (*Stor. dell' arte crist.*, t. IV, p. 43.) — Voir sur les plus anciens portraits de S. Ambroise le *Guide de l'Art chrétien*, t. V, p. 304-305.

droite sa tête, où l'on remarque la tonsure ecclésiastique. Sa droite gesticule, comme il convient à un orateur. Son vêtement est double et consiste dans une dalmatique blanche laticlavée de bleu, dont les larges manches sont aussi parées d'un double laticlave de même couleur ; puis dans une chasuble, d'un rouge clair, qui couvre entièrement le bras gauche, tout en dégageant celui de droite. Sur la poitrine je constate une petite croix, qui n'existe pas dans la gravure du P. Garrucci [1]. Serait-ce une croix pectorale? Je ne le pense pas. Cette croix a son analogue sur la chasuble que porte le fils de l'archidiacre dans la mosaïque de Parenzo, et je ne serais pas étonné que l'on dût y voir l'origine ou l'idée première de l'orfroi, en forme de croix, dont plus tard seront parées les chasubles. La chaussure est rouge : l'empeigne se découpe en deux lobes peu développés, et le talon est fixé au cou-de-pied par deux cordons [2].

S. Gervais, GERVASIVS, jeune et imberbe, est vêtu d'un costume identique à celui de S. Protais; seulement, au bas de son manteau, se répète deux fois la lettre H renversée ainsi ⌶. De sa main gauche, enveloppée dans le manteau, il tient un rouleau blanc, lié de deux lacets, sur lequel il appuie la droite. Son regard est plutôt contemplatif. Les oreilles, détachées de la tête, saillissent en avant, ce qui se remarque également à S. Protais et aux saints effigiés sur

[1] Le P. Garrucci conteste en ces termes l'authenticité de cette croix : « Nel disegno di Monsignor Biraghi appare sul petto del santo una specie di filatterio insignito sopra di una croce rossa : essendo questo particolare del pari nuovo ed importante, ho voluto studiarlo io da vicino, assumendo anche meco piu di una volta l'occhio sperimentato del valente giovane artista signor Ludovico Pogliaghi e siamo convenuti di omettere del tutto questa specie di pezzuola quadrata con la croce sopradipinta ». (*Stor. dell' arte crist.*, p. 44.) C'est précisément cette pièce, brodée d'une croix, qui me paraît avoir été intentionnellement voulue par l'artiste, car elle fait ici réellement l'office d'un orfroi, pensée qui n'aurait jamais pu venir à l'esprit d'un restaurateur quelconque.

[2] La mosaïque fut restaurée en 1737. A cette époque, dit l'ouvrage allemand *Mittelalterliche kunstdenkmale* (Stuttgart, 1860, p. 13), on ajouta ce quatrain en l'honneur de S. Ambroise :

« Effigies sancti haec tracta est ab imagine vivi
Ambrosii, pia, clara, humilis venerandaque cunctis.
Ergo genuflexo dicas : o maxime doctor,
Alme patrone, Deum pro nobis jugiter ora. »

l'autre paroi. Les vêtements blancs, signe de martyre, et les sandales se rencontrent très anciennement dans l'antiquité chrétienne.

Les deux fenêtres qui séparent les trois personnages sont actuellement condamnées. Une bordure rouge les circonscrit, mais, pour les raccorder avec le fond bleu du trumeau, l'artiste a eu soin d'ajouter un double filet, blanc et noir.

Les fenêtres du côté opposé, bordées comme les précédentes, ont, en plus, conservé la décoration en mosaïque de leur ébrasement. L'une présente, sur son fond blanc, des rubans semblables à ceux qu'on observe sur la mosaïque de S. Aquilin. Ces rubans ondulent, alternativement bleus et rouges, ou rouges et blancs ; à chaque ondulation se détache une feuille de lierre, colorée en bleu et montée sur un pédoncule tortillé. La seconde fenêtre offre un double motif de feuilles trilobées et imbriquées, de couleur verte et, en regard, la disposition varie en ce sens qu'une autre feuille occupe le milieu sur un fond bleu.

3. Les trois saints garnissant les trois trumeaux sont, en allant vers l'autel, S. Nabor, S. Materne et S. Félix. S. Materne fait donc face à S. Ambroise et comme lui occupe la place la plus honorable, mettant S. Félix à sa droite et S. Nabor à sa gauche.

S. Nabor, NAVOR, barbu et grisonnant, porte des cheveux courts, qui forment au-dessus de sa tête une couronne, indice probable de cléricature. Ses pieds sont sandalés, sa tunique blanche laticlavée de bleu et son manteau blanc marqué de la lettre H renversée, comme S. Félix et S. Gervais. De la main gauche il tient ouvert un livre, écrit de lettres qui ne donnent aucun sens : ces lettres dessinent quatre lignes sur chacun des feuillets. La main droite levée présente la paume au spectateur, geste familier à celui qui enseigne.

S. Materne, MATERNVS, a un costume identique à celui de S. Ambroise, à cette différence près que la chasuble est jaune et n'a pas de croix. L'index de la main droite semble montrer quelque chose ; la gauche se drape dans la chasuble. Les cheveux et la barbe grisonnent et la couronne de cheveux paraît taillée aux ciseaux.

S. Félix, FELIX, ne se distingue de S. Gervais que par sa figure dénotant l'âge mûr, environ quarante ans ; par la main droite, la paume tournée vers la poitrine, et par la main gauche tenant un

livre ouvert, dont les quatre lignes, formées de lettres diverses, n'accusent pas de signification épigraphique [1]. A ce propos, le P. Garrucci écrit : « S. Nabor et S. Félix ont tous les deux dans leurs mains un livre ouvert : j'ai fait reproduire fidèlement les lettres de leurs pages, que Biraghi a dessinées et interprétées. Mes lecteurs m'excuseront si je n'en donne pas l'interprétation, car j'avoue ne pas en saisir le sens. Quelques mots peuvent se lire, par exemple FELX IN DEO NEGX. Les autres, Mgr Biraghi les suppose composés d'éléments grecs et latins, confondus à plaisir et de lettres manquées, en sorte que chacun reste libre, pour y trouver quelque sens, de changer, de suppléer et de compléter, ce qui est par trop étranger aux études sérieuses. D'ailleurs, je m'en abstiens d'autant plus facilement que sur d'autres livres et volumes de cette époque on trouve des légendes traitées de la même façon. Il paraît donc certain que les artistes n'avaient d'autre intention que de simuler l'écriture, ce qu'ils firent quelquefois avec des lettres, au lieu de le faire avec des lignes, comme il fut pratiqué pour certains monuments, par exemple le diptyque de Boëce, à Monza. » (*Storia dell' arte Cristiana*, t. IV, p. 44).

Je sais bien qu'il ne faut pas toujours chercher un sens à ces lettres, mises au hasard. Cependant je ferai observer ici que le début de l'inscription d'un des livres se rapporte directement à S. Félix : ce dernier pourrait donc être un texte emprunté à ses actes ou à sa liturgie. De plus, les lettres sont d'assez grande dimension et assez près des yeux du spectateur pour qu'on ait cherché à faire parler le livre. Enfin qui garantit que ce texte est intact, quand, en d'autres endroits de la mosaïque, par exemple à S. Ambroise, on peut constater des retouches évidentes, faites à une époque où l'on bouchait un trou, sans se préoccuper si la lacune était comblée archéologiquement?

[1] Voici cette inscription, moitié latine, moitié grecque :

FELXIND	EONECcx
MIVNIO	MNOVCI
INIXIΛΥΩ	MEOINI

4. Donnons maintenant avec le P. Garrucci quelques détails sur les saints représentés dans cette mosaïque. « On ignore, dit-il, l'époque à laquelle la basilique de Fausta fut décorée de cette mosaïque : les deux parois sont contemporaines de la coupole. Je les ai placées ici parce que, au VIe siècle, les cinq saints martyrs et le confesseur Ambroise auraient eu avant leur nom le *sanctus*, signe distinctif d'honneur, et en outre le nimbe, deux caractéristiques dont ils sont privés. Ces mosaïques sont certainement postérieures à l'an 386 : c'est vers cette année que furent trouvés par S. Ambroise les corps des saints Gervais et Protais. D'autre part et pour d'autres motifs, elles ne semblent pas postérieures au Ve siècle. Les deux saints martyrs ne sont pas représentés comme des frères d'un âge peu différent, mais l'un d'eux est déjà vieux et l'autre jeune et imberbe. S. Ambroise ignorait qu'ils fussent frères, mais on l'a su depuis par l'auteur de l'histoire anonyme, publiée par Mgr Biraghi sous le nom de l'évêque Dacius. Cet auteur écrit qu'il a trouvé que Protais et Gervais furent frères : *comperi beatissimos extitisse germanos*. En outre, une autre légende contemporaine dit qu'ils étaient jumeaux et fils de Vital et de Valérie : *quos uno ortu geminos genuerunt*.

« Une peinture cimétériale de Naples (pl. 105, A 3), représente S. Protais imberbe. Au VIe siècle, on donnait le nom de Vital au titre de Vestina, déjà dédié en 411 par le pape Innocent aux saints Gervais et Protais (ANAST. *in vita*), et ce titre au temps de S. Grégoire était déjà devenu synonyme du titre susdit. Que cette légende fût divulguée dès la fin du Ve siècle, nous en avons une preuve dans la mosaïque de S. Apollinaire nouveau, où nous voyons unis ensemble les saints Vital, Gervais et Protais. Or il n'est pas vraisemblable que l'artiste de la mosaïque de Milan en eut connaissance, comme l'avait certainement celui qui composait la mosaïque de S. Vital, à Ravenne, car il les représenta tous les deux jeunes et imberbes. Au contraire, le mosaïste de la basilique de Fausta a figuré Protais barbu et d'un âge très différent de celui de Gervais, ce qui ne pouvait avoir lieu qu'autant qu'on ignorait la légende qui les faisait jumeaux. S. Ambroise, S. Augustin et le diacre Paulin nomment toujours Protais en premier lieu, place qui lui est aussi donnée par l'auteur de la mosaïque et par les Grecs. L'Eglise romaine et l'auteur de la lettre dite ambrosienne le mettent au second rang.

« Les actes du martyre des SS. Nabor et Félix racontent leur mort à l'aide de l'épée : leur profession était la milice. Nous le savons par le témoignage de S. Ambroise qui leur unit S. Victor (*In Luc.*, cap. XIII) : *Martyres nostri sunt Felix, Nabor et Victor : habebant odorem fidei, sed latebat ; venit persecutio, arma posuerunt, colla flexerunt, contusi gladio per totius terminos mundi gratiam sui sparsere mysterii.* Le même saint docteur, dans la lettre à Ste Marcelline, indique leur sépulture ou confession, fermée tout autour, suivant la coutume, par des grilles, car c'est dans cette basilique qu'il trouva par révélation les corps des SS. Gervais et Protais : *Jussi eruderari terram eo loci, qui est ante cancellos sanctorum Felicis et Naboris.* Les mêmes renseignements se lisent dans la lettre du diacre Paulin à S. Augustin sur la vie de S. Ambroise : *Protasii vero et Gervasii martyrum ut nomina, ita etiam sepulcra incognita erant in tantum, ut supra ipsorum sepulcra ambularent omnes qui vellent ad cancellos pervenire, quibus Naboris et Felicis martyrum ab injuria sepulcra defendebantur.* » (*Stor. dell' arte cristiana*, t. IV, p. 43-44).

5. Cette citation du P. Garrucci m'oblige à donner de suite mon appréciation sur la date de cette mosaïque, qu'il place au Ve siècle, entre celles de S. Aquilin de Milan et de S. Paul-hors-les-murs, à Rome. On la dit généralement du IVe siècle. Elle pourrait à la rigueur dater de cette époque, mais alors tout à fait de la fin. Pour moi, je préfère de beaucoup la descendre jusqu'au Ve, sans qu'il soit possible toutefois de la reporter plus bas [1]. Le style en est bon,

[1] M. Grimouard de Saint-Laurent dit, sans faire connaître son opinion personnelle, qu'elle est « attribuée à la fin du IVe siècle ou au Ve » (*Guide de l'Art chrétien*, t. V, p. 305). Mgr Martigny la date « du VIe siècle » (*Dict. des antiq. chrét.*, 2e édition, p. 483), mais (p. 487), s'appuyant sur Ferrario, il la remonte « au Ve siècle ». M. Barbet de Jouy n'en précise pas l'époque et se contente de dire que ce n'est pas une « œuvre byzantine », mais « latine » (*Annal. arch.*, t. XVII, p. 155-156) : il a parfaitement raison. Le docteur Ferrario tient pour le milieu du Ve siècle, *alla metà del secolo quinto* (p. 175). Nous sommes loin de l'opinion de Millin, qui l'attribuait au XVIIIe siècle : « La mosaïque de six figures, avec S. Victor au milieu, mérite l'attention des amateurs des antiquités sacrées ; elle a été faite par Battista Tiepolo Vénitien, qui a aussi peint à fresque le naufrage de S. Satyrus » (*Voyage dans le Milanais*). Pour MM. Crowe et Cavalcaselle, la date d'exécution serait « la fin du Ve siècle » (*A new history of painting in*

classique, empreint de la tradition romaine. S. Ambroise mourut en 397, âgé de 57 ans. Or on ne peut admettre qu'elle lui soit contemporaine, puisqu'il y est représenté au milieu des saints martyrs, ce qui suppose déjà un culte reconnu et établi. De plus, l'âge qu'il avait au moment de sa mort n'est pas accusé sur la mosaïque, qui le fait beaucoup plus jeune : il s'était donc écoulé un certain temps entre son décès et l'exécution de la mosaïque.

Il me semble qu'on pourrait tirer un autre argument du nom de la fondatrice ; malheureusement le P. Garrucci ne dit rien sur elle qui puisse éclairer la question. Sa description débute par ces paroles trop sommaires : « Comme l'église dédiée à S. Genès, puis à S. Aquilin, fut unie à la basilique de S. Laurent dont elle devint une chapelle, de même la basilique de Fausta fit partie de la nouvelle basilique Ambrosienne, à laquelle elle fut agrégée par son saint fondateur Ambroise. La basilique de Fausta garda son ancien nom et s'appela *Ecclesia Faustæ*, du nom de sa fondatrice. On la trouve encore dite, à cause des saints qui y furent déposés, *Ecclesia Victoris in cœlo aureo*, *ecclesia Satyri extra muros*. Ces renseignements sont largement exposés dans le docte opuscule du célèbre Mgr Louis Biraghi, sur les corps des SS. Victor et Satyre et sur la basilique de Fausta, Milan, 1861. Ce n'est pas la première fois qu'on publie les mosaïques qui ornent cette chapelle, elles ont été déjà données en partie par Ferrari et en partie par Biraghi. Mes dessins ont été confrontés avec l'original et ils en représentent toutes les particularités. » (p. 42.)

La basilique de Fausta serait donc antérieure à Saint-Ambroise, mais les mosaïques qui recouvrent ses murs ne peuvent être du même temps. La question ne sera vidée qu'autant qu'on y introduira ces deux éléments, savoir à quelle époque on y déposa les corps de S. Victor et de S. Satyre, car alors nous aurions deux dates extrêmes. S. Victor étant représenté au sommet de la coupole, il est à

Italy, t. I, p. 24). Mongeri décrit sommairement cette mosaïque, la dit « intéressante pour l'histoire de l'art » et ne la croit pas « postérieure au Ve siècle. » (*L'arte a Milano*, Milan, 1872, p. 37.) M. de Caumont est très bref sur ce sujet et, après une description rapide, se contente, pour l'époque, d'écrire : « Ces mosaïques m'ont paru très anciennes et m'ont rappelé celles qui passent, à Ravenne, pour être également d'une date reculée. » (*Bullet. monum.*, t. XXIV, p. 327.)

croire *à priori* que la date de la mosaïque coïncide avec celle de la translation du corps du martyr.

6. Le P. Garrucci a consacré ses pl. 235 et 236 aux détails de la mosaïque ; mais il y a omis, on ne sait pourquoi, les deux arcs-doubleaux qui ont pourtant leur importance [1].

La mosaïque est difficile à étudier dans ses parties supérieures, faute de lumière suffisante. Heureusement, il en existe dans la sacristie des copies de grandeur naturelle et c'est en combinant les deux qu'il m'est possible d'arriver à une rigoureuse précision dans ma description que je reprends après cette digression et en faisant observer que la dénomination *in cœlo aureo*, que nous rencontrerons ailleurs, est constamment l'indice d'une mosaïque à *ciel* [2] ou fond d'or.

[1] On ne les trouve pas davantage dans l'ouvrage du docteur Ferrario, *Monumenti sacri e profani dell' imperiale e reale basilica di Sant' Ambrogio in Milano*, Milan, in-f°, 1824. La planche 25 représente les six saints des parois, et la planche 26 le médaillon central, les quatre symboles des évangélistes et une partie de la bordure inférieure de la coupole. Ces planches, gravées à l'*aqua tinta*, laissent à désirer comme précision archéologique.

[2] Le mot *ciel* est employé pour signifier la voûte du baptistère dans la mosaïque de la basilique de Saint-Pierre, à Rome. (*Bullet. d'archéol. chrét.*, 1877, p. 8.)

L'église de Saint-Pierre-au-ciel-d'or, à Pavie, qui fut fondée au VIIIe siècle par le roi Luitprand, doit certainement son nom aux mosaïques à fond d'or qui rehaussaient ses voûtes, ainsi que l'a pensé l'illustre sénateur Cantù, et que le conjecture, avec trop d'hésitation, le professeur Prelini dans son opuscule intitulé *L'insigne Basilica e monastero di S. Pietro in ciel d'oro di Pavia*, p. 5. En 986, le pape Jean XV la qualifiait ainsi dans une bulle adressée « Petro, venerabili abbati monasterii quod dicitur *cœlum aureum*, posita juxta Ticinensem urbem. »

Une rubrique de l'an 1130, décrivant une cérémonie faite par le clergé de la métropole de Milan, s'exprime en ces termes : « In natali sancti Victoris, processio fit de ecclesia æstiva ad sanctum Victorem cœlum aureum, id est ad sanctum Satyrum, ubi ejus corpus requiescit. »

« Un vicaire de la paroisse » (car c'est ainsi que signe l'anonyme) écrivait dans le *Monde* du 2 juillet 1881, en faisant l'historique de l'église Saint-Germain-des-Prés, à Paris : « Les travaux ayant été terminés en 558, saint Germain dédia l'église sous le titre de Sainte-Croix et Saint-Vincent. Ce temple était d'une richesse si merveilleuse qu'il fut désigné pendant longtemps sous le nom vulgaire et métaphorique de *Palais de Saint-Germain le doré*. (Ap. D. Bouquet, *Rec. des hist. de France*, t. III, p. 437, *Vie de saint Doctrovée*) ». Ce surnom de *doré* venait incontestablement de ses mosaïques à fond d'or : or le VIe siècle est précisément

L'arc-doubleau, en Italie, ne consiste pas, comme en France, en un simple bandeau renforçant la voûte et distinguant les travées; c'est un mur de refend, dans lequel est percée une large arcade et qui, par conséquent, se compose, à la partie inférieure, de piles et, à la partie supérieure, d'écoinçons. Ce sont ces écoinçons qui, dans les deux murs transversaux de la travée que je décris, ont été décorés de mosaïques, afin de les mettre en harmonie avec les parois avoisinantes. Les médaillons qui en font l'unique ornement, représentent les quatre évangélistes : au fond, S. Luc et S. Jean, vers l'abside, S.Luc ayant la place honorable, si l'autel était posé comme il l'est actuellement, car il aurait pu être tourné vers les fidèles, ainsi que dans les basiliques antiques, ce qui intervertit nécessairement l'ordre de préséance. A l'entrée de la travée, saint Matthieu fait face à saint Marc. Le champ de ces arcs est tapissé de cubes gros-bleu, avec une bordure rouge, rehaussée d'un filet blanc et d'un filet noir. Les écoinçons, au contraire, pour trancher sur ce fond, sont d'or, avec une double bordure rouge et blanche. On aura déjà remarqué la précaution prise par le mosaïste de ne pas superposer une couleur à une autre sans une ou deux couleurs intermédiaires, ce qui évite la crudité des tons et donne à l'ensemble un aspect plus agréable à l'œil. Sur ce fond d'or tranche un médaillon rouge, au milieu duquel est placée une tête, traitée en clair-obscur, comme pour imiter un camée. Le front est chauve et la barbe blanche. Chaque évangéliste est nommé en abrégé par une inscription dont les lettres sont blanches. Du médaillon partent des rinceaux rouges formant des enroulements.

Il est rare, aux hautes époques, que les évangélistes soient représentés en même temps par leur personne et leur symbole. Jusqu'à présent l'on n'avait encore signalé que la mosaïque de S. Vital, à Ravenne, comme présentant cette association. Voici un exemple plus ancien d'au moins un siècle.

A Ravenne, l'évangéliste et son symbole sont groupés ensemble;

la grande époque de ce genre de décoration murale. Ainsi en fut-il pour la *Daurade,* à Toulouse, qui reçut de ses mosaïques un surnom analogue. La dénomination que nous constatons en Italie existait donc aussi en France et elle tenait, dans les deux pays, à ce que l'or auquel on n'avait pas été habitué jusque-là frappait vivement les yeux des spectateurs.

ici ils sont complètement séparés et il n'y a pas parfaite concordance entre eux. Ainsi S. Luc correspond à l'ange de S. Matthieu et celui-ci au bœuf de S. Luc ; seul le lion de S. Marc est rapproché de l'évangéliste qu'il caractérise. Les évangélistes sont désignés par leur nom, sans le qualificatif *sanctus*, signe manifeste de haute antiquité. Pour S. Luc, on lit LVC ; pour S. Jean, IOAN ; pour S. Matthieu, la seule initiale M, et pour S. Marc, MARC. C'est donc, en général, le radical du mot sans sa finale. Notons pour S. Jean une exception iconographique : il est figuré jeune et imberbe, comme on le fera bien des fois dans le cours des âges, pour attester sa virginité.

7. Les quatre angles de la coupole ou plutôt les quatre parties horizontales qui raccordent le carré des murs avec le cintre de la coupole, sont remplis par les symboles des évangélistes [1], qui sont ainsi associés, relativement au sujet central : en arrière, le lion en face du bœuf ; en avant, l'ange en regard de l'aigle, ce qui est l'ordre logique, qui deviendra, au Moyen-Age, traditionnel. L'ange occupe la place d'honneur, à la droite, et S. Jean la seconde place, à gauche : de même le lion précède le bœuf, qui, zoologiquement, est un animal d'ordre inférieur. Ils n'ont pas de nimbe, mais ils sont tous ailés ; ils se détachent sur un fond d'or. L'ange est jeune comme un enfant, et ses longs cheveux rougeâtres tombent sur ses épaules. Sa tunique blanche, dégagée au cou et laissant l'avant-bras découvert, est serrée à la taille par une ceinture bleue. Ses ailes d'azur, pour exprimer la sphère céleste où il réside, sont ombrées de noir et abaissées. La main droite fait le geste de la parole, tandis que la gauche levée ne tient ouverts que le pouce et l'index. Le corps, vu aux trois quarts, émerge de deux rinceaux de nacre [2] qui remontent de chaque côté en s'enroulant et dont les tiges droites se terminent par des anémones rouges à cœur bleu.

L'ange se présente de face ; l'aigle, au contraire, est aperçu de

[1] Ils sont gravés dans le *Dict. des antiq. chrét.*, 2e édit., p. 295.

[2] La nacre se constate d'une manière authentique, au VIe siècle, dans les mosaïques de Ravenne, où elle a pour mission d'imiter des perles. Ici son emploi est trop insolite pour que je n'admette pas une retouche de beaucoup postérieure au Ve siècle et peut-être même moderne.

profil. Son plumage est bleuâtre, son bec jaune et son œil blanc. posé, presque accroupi, il a cependant les ailes volantes, comme s'il allait prendre son essor. Sa queue est baissée horizontalement. Il est entouré de rinceaux bleus, chargés de fleurs rouges : celui qui se développe en arrière part d'une espèce de quatrefeuilles bleu où quatre points rouges forment comme quatre cabochons. Le lion, vu de côté, semble se diriger vers l'ange. Sa figure est terrible, son front chauve et sa crinière courte : les ailes éployées et les pattes en avant, on dirait qu'il va bondir. Les nuages d'où il sort ont été refaits en style moderne. Les rinceaux qui l'enveloppent sont bleu-clair, avec une seule fleur rouge marquée de trois points au centre. Ces rinceaux n'ont pas été reproduits sur la planche du P. Garrucci.

Le veau est dans la même attitude que le lion. Sa figure, peu accentuée, ressemblerait plutôt à celle d'un mouton. Les oreilles sont baissées et les cornes naissantes; une aile vole et l'autre est au repos. Il s'élance comme en bondissant. Les rinceaux bleus qui l'accompagnent produisent des fleurs rouges dont le cœur blanc est rehaussé d'une croix bleue.

Les quatre évangélistes, à cette place d'honneur, surtout avec la répétition qui en est faite plus bas, ne peuvent pas être isolés dans la composition. Ils supposent nécessairement la présence du Christ ou de son symbole ordinaire, la croix ou l'agneau. En effet, s'ils occupent les quatre angles du carré, figure de la terre qu'ils ont parcourue en annonçant la parole divine, c'est qu'ils ont reçu pour cela mission d'en haut. Or la coupole symbolise le ciel et c'est Dieu même qui doit y siéger. Si donc la composition centrale ne nous montre pas le Christ inspirant ses évangélistes, c'est, à n'en pas douter, que le thème primitif de l'artiste a été modifié ultérieurement, par un pur motif de convenance, à savoir la translation du corps de S. Victor en cet endroit. Je ne serais même pas surpris que le médaillon à son effigie surmontât l'autel du saint Martyr, érigé directement sous la coupole.

8. La base de la coupole est rehaussée d'une large bande qui produit le plus heureux effet et a une importance réelle au point de vue de l'art. Cette zone se divise en carrés reproduits vingt-quatre

fois d'une manière identique ; seulement le fond varie, étant alternativement bleu ou vert. Au milieu de chaque panneau, on voit un médaillon rouge, serti d'or, avec une petite tête imitant un camée. De la base de ce médaillon partent des rinceaux d'or qui s'enroulent tout autour et sur lesquels perchent deux colombes blanches affrontées. Entre deux colombes adossées, c'est-à-dire au point de jonction des deux panneaux, est posé un médaillon rouge, de forme ovale, représentant, à l'instar d'un camée, un petit personnage (enfant?) debout. Le P. Garrucci a figuré à cet endroit une espèce de bâton noueux. Au-dessus du compartiment se développe une coquille bordée de blanc, dont les écoinçons rouges sont chargés de palmettes d'or. Le rebord du bandeau est entièrement d'or.

Ces camées ont-ils une signification? Je n'oserais ni l'affirmer ni le nier. Cependant je ferai deux observations qui me sont suggérées par leur nombre même. Pourquoi les vingt-quatre têtes ne représenteraient-elles pas ici le groupe des vingt-quatre vieillards, si fréquent dans les mosaïques primitives de Rome? Ainsi se complèterait la vision Apocalyptique et, de plus, nous verrions, mis en parallèle, comme l'ont expliqué les commentateurs et comme le représentent plusieurs monuments sous une autre forme, les douze prophètes et les douze apôtres. Dans cette hypothèse, il resterait à expliquer les camées où sont debout des personnages. S'ils n'étaient que douze, je n'hésiterais pas à y voir les douze mois de l'année, correspondant aux quatre saisons que nous allons constater bientôt. Ce serait le développement normal de la même pensée et, pour pousser plus loin encore cette appréciation, les heures pourraient trouver leur place dans une composition symbolisant le temps dans ses évolutions diverses. Ces seconds camées sont à une place secondaire, aux limites extrêmes des panneaux. Le médaillon qui occupe le centre du panneau lui est donc supérieur, et c'est lui, en effet, que protège la coquille. Or, à Saint-Apollinaire de Ravenne, de semblables coquilles, formant dais, surmontent les prophètes et apôtres et, soit sur les coquilles, soit au-dessus des fenêtres, des colombes affrontées symbolisent les âmes des justes, comme à S. Ambroise de Milan, ou même la Synagogue et l'Église.

9. La coupole se compose de zones concentriques à fond d'or

uni [1]. Le sommet seul est historié. Le médaillon a la forme d'une couronne, qui s'élargit à mesure qu'elle se développe. La partie inférieure est liée d'une banderole rouge flottante qui se termine en cœur et, à la partie supérieure, pour imiter le fermail, l'artiste a placé un gros cabochon rouge cerclé d'or. Elle est divisée en quatre compartiments dont le fond est bleu et qui représentent les quatre saisons [2] : les feuilles vertes pour l'hiver, les lys et les roses pour le printemps, les épis dorés pour l'été, les raisins et les pampres pour l'automne. Ces divers emblèmes sont ainsi disposés : à droite et de bas en haut, l'automne et l'été ; à gauche, l'hiver et le printemps. Il faut donc lire en commençant par la gauche et l'on a ainsi la succession ordinaire des saisons, hiver, printemps, été et automne. Mais ces emblèmes ne se suivent pas dans le même sens, car ils sont mis en regard l'un de l'autre. L'automne est représenté

[1] « Les auteurs contemporains des monuments qui nous occupent, qu'Anastase le Bibliothécaire a copiés pour son *Liber pontificalis*, ne citent de mosaïques sur fond d'or (*musiva superaurata*), comme ayant été faites à Rome, qu'à partir du IXe siècle seulement. Cependant nous ne croyons pas que la présence de cet or puisse empêcher de classer, parmi les œuvres des siècles antérieurs au IXe, les mosaïques où il se rencontrerait. D'abord, le *Liber pontificalis* étant une compilation du IXe siècle, il se peut fort bien qu'une circonstance, qui a frappé un chroniqueur, ait échappé à un autre ; puis Eusèbe (353) exprime formellement que la voûte d'une autre église, bâtie par Constantin à Byzance, était toute *décorée d'or en petits matériaux*. D'ailleurs, Aurélius Symmaque parlant, vers la fin du IVe siècle, d'un nouveau genre de mosaïque, sans spécifier en quoi il diffère de l'ancien, nous pouvons penser que la nouveauté consiste dans l'adoption des fonds d'or. » (*Gazette des Beaux-Arts*, 1859, t. I, p. 154.) M. Darcel a raison : les cubes d'or sont beaucoup plus anciens que le IXe siècle, puisqu'ils apparaissent ici au Ve sur une assez vaste surface ; mais je dois m'empresser d'ajouter qu'on ne les rencontre pas antérieurement. Ainsi, à Sainte-Constance, il n'y a que quelques portions qui sont dorées et non, comme à Milan, un fond tout entier.

[2] Dans le trésor du dôme de Milan existe une riche couverture d'évangéliaire, en ivoire sculpté, qui date du Ve siècle. Au centre d'une des plaques, une couronne, avec bandelettes flottantes, entoure l'Agneau divin : elle est formée des produits des quatre saisons qui se succèdent dans cet ordre : branches d'olivier, épis, raisins et fruits. C'est moins précis que sur la mosaïque, car le printemps manque et l'automne est représenté par un double emblème. A la rigueur, on pourrait prendre les fruits pour l'hiver et l'olivier pour le printemps. On peut voir ce médaillon gravé dans les *Annales archéologiques*, t. XXVI, p. 5.

d'une manière tout à fait conventionnelle et les épis, posés trois et deux, n'ont pas de tiges, de feuilles ni de barbes [1].

[1] « Jean le Diacre nous a donné la description suivante de l'abside sévérienne (à Naples) : « Severus.. (il siégea de 366 à 412) in apside depinxit ex musivo « Salvatorem cum XII Apostolis sedentem, et habentem subtus quatuor prophe- « tas distinctos pretiosis marmorum metallis. Esaias cum olivæ corona nativita- « tem Christi et perpetuæ virginis Dei genitricis Mariæ designare voluit dicendo : « FIAT PAX. Hieremias per uvarum offertionem virtutem Christi et gloriam pas- « sionis præfigurat, cum dicitur : IN VIRTVTE TVA. Daniel, spicas gerens, « Domini adnuntiat secundum adventum, in quo omnes boni et mali colliguntur « ad judicium : propterea dictum est : ET ABVNDANTIA. Ezechias, proferens « manibus rosas et lilia, fidelibus regnum cœlorum denuntians : unde scriptum « est : JN TVRRIBVS TVIS. Etenim in rosis sanguis martyrum, in liliis perseve- « rantia confessionis exprimitur. »

« L'évêque Sévère fit représenter en mosaïque, au sommet de la conque absidale de sa basilique, le Sauveur assis au milieu des douze apôtres, comme dans l'abside, peu antérieure ou contemporaine, de Sainte-Pudentienne à Rome, dans celle de Saint-Aquilino à Milan, et dans les fresques de plusieurs *arcosolia* du IVe siècle environ, dans les cimetières romains de Balbine, de Damase, de Domitile, de Saint-Hermès. Au-dessous (comme dans l'abside du Latran, entre les fenêtres), Sévère fit disposer quatre figures debout avec des volumes ou des tablettes portant les lettres indiquées : ils offraient des couronnes d'olivier, de vigne, d'épis, de roses et de lis. Le chroniqueur Jean voit dans ces figures les quatre prophètes; il donne de leurs couronnes une interprétation allégorique que je ne garantis pas être entièrement conforme à l'intention de l'auteur de la mosaïque et au symbolisme du IVe siècle. Les éléments des quatre couronnes sont évidemment allusifs aux quatre saisons, symboles de la vie humaine et de la résurrection accompagnée de la récompense éternelle promise aux saints. Les mots FIAT PAX, qui commencent la légende coupée en quatre segments, correspondaient d'une manière spéciale à la couronne d'olivier, symbole de la paix du Christ. L'abside, que décrivait le vieux chroniqueur napolitain, est maintenant retrouvée; bien qu'elle soit en ruines et dépouillée de ses belles mosaïques, je la crois très intéressante et digne d'une étude sérieuse. » (*Bullet. d'archéol. chrét.*, 1880, p. 152-153.)

Tout ce que dit ici M. le commandeur de Rossi est très judicieux et j'y souscris pleinement. Je me permettrai seulement quelques mots pour développer cette thèse entièrement nouvelle en archéologie.

Le Christ assis, au milieu des apôtres également assis, donne bien l'idée du jugement final. Les quatre saisons complètent le tableau en montrant, par l'infériorité de leur position relative, que les temps, *tempora*, sont passés, et que l'éternité va commencer.

Les quatre-temps ou saisons sont clairement spécifiés par leurs attributs habi-

10. Au milieu du médaillon, dont le champ est d'or, apparaît en buste une figure virile. Les cheveux et la barbe sont courts, la tunique et le manteau de couleur blanche ; sur les deux pages du

tuels : l'olivier avec ses feuilles persistantes symbolise l'hiver, les raisins expriment l'automne, les épis l'été, et les roses et les lis, comme dans les mosaïques, rappellent les plus belles fleurs du printemps.

Les saisons sont disposées entre les fenêtres, au-dessous de la conque absidale, qui figure le ciel, là où, à Saint-Apollinaire *in classe*, sont les saints évêques qui ont gouverné l'église de Ravenne.

Chacun des prophètes et des temps aurait-il été confondu dans un seul et même personnage? C'est possible, puisque Jean diacre l'affirme et que telle devait être la tradition napolitaine, car on ne peut supposer qu'il ait imaginé lui-même semblable interprétation. En tout cas, nous ne connaissons aucun monument similaire.

Les saisons sont ordinairement figurées par des hommes et des femmes, ces derniéres sont même plus fréquentes, mais jamais exclusivement par des hommes. Or ici, les prophètes sont bien des hommes et barbus très probablement, comme sur l'ivoire de Milan, au Ve siècle, ce qui exclut tout doute. Jean les désigne par leur nom. Peut-être était-il écrit près d'eux, suivant la pratique générale. Autrement comment aurait-on pu les reconnaître aussi explicitement? Les paroles citées sont évidemment écrites sur les phylactères qu'ils tiennent aux mains, et j'y vois une allusion à la puissance du Dieu-Juge qui donne à ses élus, dans la cité sainte fortifiée de murailles, ainsi que dans l'Apocalypse, la paix éternelle et l'abondance des biens célestes.

Les attributs sont dans leurs mains, d'après ces expressions très précises : « per uvarum offertionem, spicas gerens, proferens manibus rosas et lilia. » Donc, pas la moindre hésitation sur l'attribution double des prophètes et des temps fondus en un seul type.

D'où je serais tenté de conclure que le symbolisme trouve ici une application nouvelle, et que le nombre quatre comprend à la fois les fleuves du paradis terrestre, les prophètes, les évangélistes, les vertus cardinales et les temps. Tel était, en effet, l'enseignement complet du Moyen-Age qui en avait puisé les principes et les éléments dans l'antiquité même.

Enfin, le texte cité sur les banderoles est tiré d'un seul prophète. C'est David qui a dit : *Fiat pax in virtute tua et abundantia in turribus tuis.* (*Psalm.* CXXI, 7.) Régulièrement, il aurait fallu quatre textes empruntés à quatre prophètes, puisqu'il s'agit de quatre prophètes différents. L'idée dominante est donc bien celle des saisons, et les prophètes n'en sont pour ainsi dire que le corollaire. En effet, le texte choisi est très bien approprié au sujet. La *couronne d'olivier* traduit graphiquement le mot PAX, le raisin par le vin qui en sort devient l'emblème de la force qu'il donne à l'homme et rend bien le latin IN VIRTVTE; les épis sont le symbole naturel de l'abondance, ABVNDANTIA, et les fleurs indiquent, avec la

livre ouvert et à tranches rouges, on lit VIC | TOR. Au-dessus de sa tête est suspendue une couronne [1] d'or gemmée, avec des bandelettes flottantes et de chaque côté, des imitations très sommaires de nuages superposés, rouge et blanc-clair. La couronne est le symbole de la récompense, de même que les nuages précisent le lieu où le vainqueur doit en jouir, c'est-à-dire le ciel. De la main droite, S. Victor tient une tige allongée, recourbée à la partie supérieure en forme de P : elle est coupée, en façon de croix latine, par la lettre H et sur cette traverse est écrit un mot d'une lecture difficile. Au-dessus de cette croix existe une petite boule rouge. Vis-à-vis, appuyée sur l'épaule gauche, se dresse une autre croix, de forme latine, découpée en haut et en bas, pattée à toutes ses extrémités et, comme la précédente, surmontée d'une boule rouge [2] et soutenue sur une boule d'or. Elle est entièrement en or, ainsi que les deux cercles qui enveloppent ses deux bras, sur lesquels se lit un nom latin [3].

Ces deux croix et ces deux inscriptions ont donné lieu à bien des discussions. Le P. Garrucci en parle en ces termes : « Dans la croix à gauche (la gauche du spectateur) apparaît clairement le monogramme IHC, c'est-à-dire IH(COY)C, mais dans celui qui est à droite on ne voit pas aussi clair qu'il y ait XP. Les deux cercles qui forment comme un nimbe autour des deux bras de la croix n'ont aucune signification, à moins que l'on ne veuille y voir les pointes extrêmes de la lettre grecque X, courbées intérieurement par une fantaisie calligraphique, comme dans le monogramme de la ceinture de S. Césaire d'Arles (v. pl. 479). Une main céleste venant

Bible, l'*hortus conclusus,* c'est-à-dire un lieu clos et protégé, ce qui convient parfaitement à l'expression IN TVRRIBVS.

L'artiste a donc suivi fidèlement le texte biblique pour la disposition successive des saisons et leur représentation allégorique.

[1] Du même temps date le sarcophage de la cathédrale de Tolentino, où les deux époux, se donnant la main, sont couronnés par la main céleste. (Garrucci, pl. 304.)

[2] Dans la copie, les deux boules sont remplacées par deux étoiles rouges qui se détachent sur un fond noir en cercle.

[3] V. un bois de ce médaillon, p. 483 du *Dictionnaire des antiquités chrétiennes,* 2e édition.

d'en haut et dont on ne voit que les seuls doigts pressant les feuillages, met sur la tête une couronne décorée de gemmes et de rubans. Les traverses des deux croix portent des inscriptions : celle de gauche se lit, selon Biraghi, PA NEGRIAE et celle de droite, selon le même, FAVSTINP. Moneta pense (*S. Satyri conf. tumulus illustratus*, Genuœ, 1656, p. 127) que sur la croix à droite on doit lire : PANE GRATIAE. Puricelli se sert de cette leçon, adoptée aussi par Allegranza, qui affirme qu'un de ses amis avait écrit qu'il fallait lire sur la croix à gauche : PAVISTI NOS. Mgr Biraghi estime que S. Victor parle et dit : *Pauso* ANTE GRA*dus Istius* AE*dis* FAVST*æ* IN *Pace*. L'épigraphe, selon moi, doit nommer le martyr Victor, patron ou comme l'appelle Puricelli, *tutelaris* et *præses* de l'église ou basilique de Fausta. Cette noble dame a pu s'appeler encore Faustina, selon la coutume de ce temps : ainsi, par exemple, Anicius est nommé Probus ou Probinus. Ce que veulent dire les lettres que nous avons lues, nous le saurons peut-être plus tard quand on aura déchiffré la légende des livres que tiennent en main les prophètes dans l'église de Saint-Apollinaire nouveau à Ravenne et ici même de ceux que tiennent les saints Nabor et Félix. » (*Storia dell'arte cristiana*, t. IV, p. 42-43).

Avant tout, il serait indispensable de donner de ces inscriptions une lecture hors de conteste. Le P. Garrucci ne l'a pas essayé et il s'est contenté de celle qu'a présentée Mgr Biraghi : ce n'est pas suffisant. En effet, j'ai lu différemment de cet auteur[1]. Quant aux interprétations proposées, elles sont trop cherchées pour être vraies : il est bien probable qu'un peu plus de simplicité et un peu moins de subtilité serviraient mieux l'archéologue qui tentera cette restitution. Je m'y risque timidement. Je ferai donc observer que les trois inscriptions, quoique placées en trois endroits différents, doivent avoir entre elles une connexion intime et directe. On peut fort bien supposer que S. Victor exprime sa reconnaissance à la généreuse donatrice de l'édifice consacré à recouvrir ses cendres et à honorer sa mémoire. Aussi, je lirais, sauf meilleur avis : *Victor,*

[1] La planche du P. Garrucci porte PANEGIRIAE. J'ai relevé, à l'aide d'une forte lunette et après une attention soutenue, PAN'EGYRIAE. Le Dr Ferrario, qui en donne un *fac-simile*, a lu : · PANOCARIAE (p. 178).

à la louange de Faustine en paix, VICTOR PANEGYRIAE FAVSTÆ IN PACE [1]. Mais ce détail n'a pas l'importance du triple symbole ici exprimé.

11. J'ai déjà observé que les évangélistes impliquent la présence de celui qui les inspire. Autrefois j'avais même pensé un instant que le personnage pouvait être le Christ : actuellement, je suis trop frappé par les objections que soulève cette explication, pour m'y arrêter un seul instant. La figure est trop personnelle pour pouvoir personnifier le Christ : de plus, la tête rasée au sommet étant un signe de cléricature, doit exprimer la condition propre du martyr, que je n'hésite plus à appeler S. Victor. La chapelle porte son nom, son corps repose dans la confession ; il est donc juste que son image brille à une place insigne. Mais je le répète, les évangélistes n'ayant aucun lien ni direct ni indirect avec ce confesseur de la foi catholique, il faut chercher ailleurs leur raison d'être. Or je suis à peu près certain de l'avoir rencontré dans les trois symboles qui l'accompagnent ou qui le mettent en évidence. Ainsi la main divine présentant la couronne serait le Père. Personne ne me contestera cette attribution, appuyée sur une foule de monuments du même âge ou postérieurs. Le monogramme du Christ, tenu dans la main droite, ne laisse pas non plus le moindre doute sur sa signification ; mais, au lieu du nom de Jésus, j'y verrais celui du Christ. Dans l'interprétation du P. Garrucci, si la tige peut former un I et la traverse une H, je n'aperçois par le C final, qui ne doit pas être confondu avec le P traditionnel. Il est donc préférable de supposer que H est une forme particulière de X, et alors le monogramme s'explique de soi. Enfin la croix de gauche symboliserait le Saint-Esprit. Ce fait n'est pas nouveau en iconographie, car nous savons qu'on ne s'est pas fait faute, vers ce même temps, d'affecter au Saint-Esprit, comme aux deux autres personnes divines, le symbole de la croix : je citerai en preuve les trois croix de l'église fondée par la reine Théodelinde à Monza et celles des tombes mérovingiennes. Je n'oserais pas dire que les cercles enveloppant les croisillons sont sans

[1] Une fresque des catacombes romaines, qui date du IVe siècle et qui a été reproduite par le P. Garrucci, pl. 15, représente toute une famille dont les noms sont suivis chaque fois de la formule IN PACE : le nom est au nominatif, au génitif ou même à un autre cas. DIONYSAS, NEMESI, PROCOPI, ELIODORA, ZOAE.

signification : j'affirmerais presque, au contraire, qu'ils en ont une, quoiqu'elle m'échappe presque[1].

De la sorte tout s'explique : le martyr a professé la foi catholique contenue dans les saints Evangiles et il a affirmé hautement l'existence de la sainte Trinité : en outre, c'est la Trinité elle-même qui va se manifester par les évangélistes auxquels elle a donné à la fois l'inspiration et la mission d'enseigner. On sera frappé, en y réfléchissant, de l'opportunité de cette déclaration publique, à une époque où le monde tendait à devenir arien. C'est à la même date qu'à Capoue un autre mosaïste figurait sous d'autres symboles la croyance à la sainte Trinité[2]. Il y avait donc une pensée commune, dictée par les circonstances et imposée par le milieu néfaste où se trouvait placée l'Eglise, tant il est vrai qu'aux hautes époques, l'art est le reflet de la croyance et devient une prédication permanente, que tous peuvent saisir et comprendre, le symbole n'ayant alors de mystère pour personne[3].

[1] Serait-ce une manière de nœud, puisqu'il a été écrit par les Pères, entre autres par S. Augustin, que l'Esprit lie le Père au Fils : « Spiritus Sanctus procedit ut amor et est tanquam nexus Patris et Filii, ab utroque procedens ? »

[2] M. Davin a montré, sur les sarcophages chrétiens, les plus anciennes représentations de la Trinité, antérieures à celles-ci d'un siècle environ. (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XXIX, p. 253.)

[3] Voir, sur l'arianisme, l'homélie de S. Augustin, insérée dans le bréviaire romain, aux matines du mercredi des quatre-temps de la Pentecôte.

Les actes aréopagitiques de S. Denis, dont la rédaction remonte environ au Ve siècle et qui ne sont qu'un renouvellement d'actes plus anciens, mettent dans la bouche de S. Denis et de ses deux compagnons, interrogés par leurs juges, la profession de foi catholique anti-arienne : « Quasi ex uno ore tale interroganti dederunt responsum : Conditio nostra Christianæ legi noscitur famulari : quem vero confitemur, liquido tuis auribus intimamus. Confitemur Patrem et Filium et Spiritum Sanctum : Patrem ingenitum, Filium a solo Patre genitum, Spiritum Sanctum ab utroque credimus procedentem. » (*Bull. de la Soc. archéol. et histor. du Limousin*, t. XXVII, p. 281.)

La confession de la Trinité revient plus loin, dans ces mêmes actes, au sujet de l'érection du mausolée en l'honneur des corps des trois martyrs : « Christianorum igitur turba quam plurima, quæ beatorum martyrum fuerat admonitione conversa, omni nisu atque conatu, quæque ut poterant, omni cum devotione summoque studio, super sanctorum martyrum beata cadavera ecclesiam construxerunt, et in sanctæ gloriam Trinitatis trino numero dignis cum muneribus humaverunt. » (*Ibid.*, p. 286.) Ce passage, à lui seul, doit aider puissamment à fixer

II. Chapelle de S. Aquilin, a Saint-Laurent (Ve siècle).

1. La chapelle de S. Aquilin est accolée au flanc gauche de l'église de Saint-Laurent, comme celle de Saint-Satyre l'est à la basilique de Saint-Ambroise. Sa forme est octogone, ce qui fait penser de suite à un baptistère[1]. L'intérieur a été singulièrement modernisé, mais la porte d'entrée est restée intacte. Le vocable donné à cette chapelle lui vient de ce que le corps de S. Aquilin y repose sur l'autel, dans une châsse. A droite et à gauche, le chœur renouvelé est flanqué de deux absidioles, dont les conques sont couvertes de mosaïques. Les absidioles correspondantes durent recevoir, à l'origine, la même décoration.

la date des actes originaux. La première église a du être élevée en l'honneur des saints martyrs, à l'époque où dominait l'hérésie arienne, le Ve siècle au plus tard.

Les actes dits clémentins reviennent sur le fait de la profession de foi à la Trinité : « Interrogati, unum et verum in Trinitate Deum confitentur..... Beata nimium et Deo nostro grata societas, inter quos nec primus alter potuit esse, nec tertius, sed Trinitatem confitentes, venerabilem locum trino decoravere martyrio. » (*Ibid.*, p. 301.) Ces actes ayant été rédigés *fidelium relatione*, le fond est vrai, mais la forme est celle du temps où écrivait le narrateur. Les écrivains ont fait comme les artistes, à cette époque on ne songeait pas à la rigueur archéologique.

[1] Ce baptistère est situé au nord-ouest, suivant la tradition chrétienne. Il ne reste de son architecture primitive qu'une porte sculptée en marbre blanc, lourde d'exécution, mais gracieuse d'idée et de dessin. On y voit, au milieu des feuillages, des enfants, des vases, des aigles soutenant des encarpes, des oiseaux et des serpents, des dauphins et des coquilles, des chars à deux roues traînant un cavalier, des biges, des génies ailés, une femme nue chevauchant une chèvre, et surtout, au linteau, où ils sont opposés, la personnification du soleil et de la lune sous la forme antique, c'est-à-dire Apollon monté sur un char à deux chevaux, et Diane également sur un char attelé de deux biches.

Toute cette ornementation est probablement symbolique, et je ne crois pas trop m'écarter de la vérité en disant que les enfants expriment l'innocence, les oiseaux la vie spirituelle, les chars la course de la vie, la chèvre le lait dont parle S. Pierre (« Sicut modo geniti infantes, rationabile, sine dolo mel concupiscite, ut in eo crescatis in salutem. » I *S. Petri Epist.*, II, 2.), les feuillages les joies célestes du paradis, et enfin les astres le jour de la terre auquel doit succéder le jour sans fin de l'éternité. Je n'innove pas en parlant ainsi, car il me serait facile de justifier ces affirmations sommaires par nombre de textes empruntés aux auteurs anciens.

2. L'absidiole de gauche représente une scène pastorale : j'entends ici la gauche du spectateur. Cette mosaïque a beaucoup souffert ; presque toute la partie centrale étant tombée, on l'a repeinte à l'huile, en sorte que le personnage principal a disparu à peu près complètement : il n'en reste plus que la partie inférieure des jambes. Les autres retouches n'ont que peu d'importance. Il est probable que toutes ont été faites d'après un ancien dessin, car elles indiquent quelque soin et n'ont pas été exécutées au hasard.

L'absidiole est contournée, à la partie inférieure, d'une large bande à fond bleu, bordée d'un filet rouge en haut et en bas. Le dessin imite une passementerie, où des cercles d'or s'entrecroisent. Le double écoinçon, formé par leur jonction, est rouge et le fleuron central est d'or.

Le sol tranche sur le fond par une couleur vert foncé, avec quelques herbes et fleurettes blanches, dentelées au pourtour et agrémentées d'un cœur d'or. Le champ est en or, et le ciel chargé de nuages, longues bandes blanches, rayées de rouge.

A droite, la droite de la mosaïque, se dresse un rocher escarpé et à côtes perpendiculaires. A mi-hauteur coule un ruisseau, qui se prolonge à terre : un agneau se baisse pour y boire. Un berger, plus jeune que les deux autres, presque un enfant, se tient debout. Sa main gauche porte un bâton renversé, avec lequel il semble frapper une brebis qui s'est arrêtée devant lui pour brouter une fleur cruciforme. Sa main droite est levée, de l'index il montre le ciel. Ses jambes sont couvertes d'une étoffe violette, liée de bandelettes en manière de chevrons [1]. La tunique est courte, ceinte à la taille : les manches, serrées aux poignets, sont ornées de deux galons noirs. Sur ce vêtement il porte une espèce de pélerine, que l'on nommait au Moyen-Age *carapoue* et qui est munie d'un capuchon. Ses cheveux sont courts et sa figure est attentive à quelque chose d'extraordinaire qui se passe devant lui ou plutôt qu'il semble entendre.

Un peu plus loin s'avance, appuyé sur son bâton, un personnage

[1] Le concile de Cloveshove, tenu en 747, recommande aux moines, chap. 28 *de Monachis*, de ne pas imiter les laïques en s'entourant les jambes de bandelettes : « Nec imitentur sæculares in vestitu crurum per fasciolas. »

dont le sexe est resté indécis pour plusieurs archéologues ! Le costume est bien celui d'une femme, mais je soupçonne presque à son menton une barbe naissante[1]. Les pieds sont chaussés de sandales. Le vêtement se compose d'une tunique à manches serrées et d'une robe jaune, dont les plis sont accusés en rouge et enfin d'un manteau bleu, ramené en avant à l'aide de la main droite. Au bras droit est passé un panier, de forme circulaire et probablement en osier. La figure est jeune; les cheveux courts et épais. L'attitude est celle de la marche, le pied gauche levé : la bouche s'entr'ouvre comme pour parler.

De ce côté le sol est accidenté et, en deux endroits, le rocher forme comme des marches, ce qui se reproduit vis-à-vis, à peu près de la même façon. Le second personnage était un peu plus grand que le précédent ; le troisième indique aussi par sa taille un âge plus avancé, quoiqu'il soit imberbe. Ses jambes sont protégées par des guêtres, où se croisent des bandelettes horizontales et verticales. La tunique blanche est courte, c'est-à-dire atteint à peine le genou, et ses poignets serrés sont décorés d'un triple galon noir. Son manteau, de couleur jaune, est agrafé sur son épaule droite et rejeté à gauche. La main droite semble montrer de l'index le berger couché plus loin, et la gauche presse un bâton, qui se perd dans une touffe d'herbes. Placé au centre de la composition, il est évidemment le personnage principal et c'est à lui que parle le second vers lequel il se tourne. Près de lui on voit une brebis, qui se penche vers une plante à feuille dorée et, un peu plus bas, une autre brebis, accompagnée de son agneau qui bêle, se baisse pour se désaltérer à l'eau qui s'épanche du rocher. Ce rocher est un peu moins élevé que celui auquel il correspond, mais il se découpe en huit pics, rapprochés les uns des autres.

Au second plan, près de la source, est couché un autre berger, le dos appuyé contre le roc. Il passe son bras droit sur sa tête et s'accoude sur le bras gauche, qui paraît tenir un rouleau. Jeune, comme ses compagnons, et portant ainsi qu'eux une tunique blanche avec ceinture, il a les épaules couvertes de la carapoue, de même que le premier berger. Ses jambes sont enveloppées d'une étoffe violette

[1] Peut-être n'est-ce qu'un simple contour foncé fait pour mieux détacher la tête.

que retiennent des bandelettes horizontales. Ses yeux étant ouverts, il ne sommeille donc pas.

Le P. Garrucci explique ainsi ce sujet qui n'est pas clair par lui-même : « Je crois que les circonstances de cette composition s'accommodent à merveille au récit biblique de Joseph, envoyé par son père vers ses frères qui faisaient paître leurs troupeaux dans la campagne. De fait, l'habit long (*Gen.*, XXXVII, 3, 23) est bien la tunique talaire et brochée que lui avait donnée Jacob et qui excita la jalousie de ses frères. Ceux-ci le voyant venir de leur côté dans le champ de Dotain, conjurèrent sa perte et, dès qu'il fut arrivé près d'eux, ils le dépouillèrent (*Gen.*, XXXVII, 23) : *Nudaverunt eum tunica talari et polymita.* L'arrivée de Joseph au champ de Dotain, où les frères font paître leurs troupeaux près des fontaines d'eau vive, se voit aussi exprimée dans une des miniatures de l'insigne code de la Genèse qui est à Vienne, pl. CXIX, 2. » (*Storia dell' arte crist.*, t. IV, p. 42.)

Cette interprétation est fort ingénieuse et peut être acceptée provisoirement, ne sachant trop que mettre à la place [1]. Cependant, je

[1] Le chanoine Davin a donné de cette scène une explication symbolique à laquelle je ne me rendrais que subsidiairement et autant qu'il serait impossible de bien établir le sens purement historique. « Une des absides de la basilique ronde dédiée, à Milan, au martyr S. Genest, par Galla Placidia, fille de Théodose-le-Grand, nous présente un pasteur et une pastourelle où tout nous invite à voir le Christ et l'Église, l'Épouse du divin Cantique, disant à l'Époux ces paroles ou de semblables : *Indique-moi, Bien-aimé de mon âme, où tu fais paître tes troupeaux, où tu reposes sur le midi, pour que je ne sois pas comme une femme voilée (errante) parmi les troupeaux de tes compagnons* ». (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XXIX, p. 346.)

Cet auteur me suggère lui-même une interprétation plus juste dans son docte commentaire de la célèbre cassette d'ivoire de Brescia, qui remonte à l'ère constantinienne. La femme serait Rachel, paissant le troupeau de Jacob et le faisant abreuver, non à un puits, mais à des sources vives : « Adhuc loquebantur et ecce Rachel veniebat cum ovibus patris sui, nam gregem ipsa pascebat. » (*Genes.*, XXIX, 9.) Cependant « S. Justin, qui enseignait à Rome, parlant de Rachel, avait-il dit au juif Tryphon (*Dialog. cum Trypho*, 134) : Lia est votre peuple, c'est la Synagogue ; mais Rachel, c'est notre Église. » (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XXIX, p. 327.) Je préférerais ce dernier sentiment comme plus probable.

Je citerai encore deux autres opinions : celle de M. Muntz, qui voit dans cette scène l'annonce de l'ange aux bergers, et celle de MM. Crowe et Cavalcaselle, tout-à-fait invraisemblable, qui ont songé au « sacrifice d'Abraham. » (T. I, p. 38.)

ferai trois observations. D'abord, le berger placé à gauche est le plus jeune de tous, et cet âge conviendrait beaucoup mieux à Joseph. J'incline à voir dans le second personnage une femme. Voici ce qu'en dit le P. Garrucci : « Son costume long et la délicatesse de sa figure me fait croire que c'est une femme, mais les cheveux courts démontrent que c'est un jeune homme. » (*Ibid.*). Les cheveux ne sont pas précisément courts. Ils semblent plutôt enroulés autour de la tête, et sur le front on remarque le bandeau qui les retient : le chignon surtout est plus développé qu'il ne conviendrait à un adolescent. La robe, car c'en est bien une, ne ressemble en rien à une tunique longue ; elle prend exactement la taille et ses manches, légèrement pendantes au coude, sont serrées par deux galons à la naissance du bras ; enfin elle n'est nullement *brochée* ou décorée de pièces de rapport. De plus, comment réduire à trois seulement le nombre des frères, que l'espace permettait d'augmenter tant qu'on voulait ? J'admets que le complot se trame ; mais il est évident que le second personnage n'en est pas l'objet, puisque celui avec qui il parle lui montre le berger au repos. Cette attitude rêveuse ne conviendrait-elle pas mieux à Joseph, qui avait des songes, et le rouleau qu'il tient de la main gauche ne serait-il pas le symbole naturel de sa parole écrite ? Dans l'hypothèse du docte jésuite, j'observerai encore que le plus jeune des bergers montre le ciel, comme s'il avertissait ses frères du châtiment qui les attend pour leur forfait.

Quoi qu'il en soit, que la scène soit pastorale ou biblique, elle a un rapport direct avec le sacrement de Baptême, administré en ce lieu. Les brebis venant se désaltérer à l'eau qui coule du rocher [1], symbolisent le chrétien purifié dans les ondes salutaires du baptême et, comme l'a dit S. Paul, le rocher, c'est le Christ [2]. L'eau qui en coule n'est donc pas une eau ordinaire, mais émanant d'une source divine et préparée pour notre sanctification.

Joseph, abandonné dans une citerne, puis vendu par ses frères,

[1] « Isti sunt agni novelli qui annuntiaverunt alleluia : modo venerunt ad fontes repleti sunt claritate. » (*Deuxième répons de matines, le samedi* in albis.)

[2] « Omnes eumdem potum spiritalem biberunt : bibebant autem de spiritali consequente eos petra; petra autem erat Christus ». (S. Paul., I *ad Corinth.*, X, 4.)

est un symbole du Christ, trahi par les siens, enseveli dans le tombeau, mais ressuscitant glorieux. Autre image du baptême, S. Paul ayant dit que, par ce sacrement, nous sommes ensevelis avec le Christ, pour ressusciter et régner dans la gloire avec lui [1].

3. La seconde absidiole est cernée, en bas et à son pourtour, par une large bordure d'un bleu foncé, prise entre deux filets rouges et sur laquelle courent des rubans bleus et rouges, disposés en forme de lyre, avec un fleuron au milieu. La bordure du cintre est détériorée et blanchâtre.

Le champ de la conque est entièrement en or. Au milieu, on voit le Christ, assis sur une montagne et les apôtres, assis également sur le rocher, divisés en deux groupes de six chacun. Le sol est vert foncé et, au premier plan, il s'accidente d'un mouvement de terrain, inégal et ondulé, qui forme comme une marche sous les pieds des apôtres.

Le Sauveur n'est pas sensiblement plus grand que ses disciples, mais, comme il est placé plus haut, il les domine de toute la hauteur du buste. Sa figure est jeune et imberbe. Ses cheveux, sans être courts comme ceux des apôtres, sont plutôt longs et abondants. Son nimbe d'or, contourné de blanc, est marqué en blanc également du monogramme constantinien, accosté de l'A et de l'Ω [2]. Sa

[1] « An ignoratis quia quicumque baptizati sumus in Christo Jesu, in morte ipsius baptizati sumus? Consepulti enim sumus cum illo per baptismum in mortem : ut quomodo Christus surrexit a mortuis per gloriam Patris, ita et nos in novitate vitæ ambulemus. Si enim complantati facti sumus similitudini mortis ejus, simul et resurrectionis erimus. » (S. Paul. *ad Rom.*, VI, 3-5.)

Prudence nomme proprement *tombeau* la vasque qui reçoit l'eau baptismale, à Saint-Pierre du Vatican :

« Interiora tumuli pars est, ubi lapsibus sonoris
Stagnum nivale volvitur profundo. »
(*Peristeph.* XII.)

[2] V. dans Garrucci, pour le monogramme seul inscrit dans le nimbe, deux monuments du Ve siècle : un sarcophage, où est figurée l'Adoration des Mages, pl. 311; une fresque des catacombes, même sujet, pl. 59. Dans le même ouvrage, pl. 58, est représentée une fresque de la catacombe des SS. Pierre et Marcellin : le Christ a le nimbe uni, et l'Agneau divin un nimbe marqué de la croix monogrammatique avec les deux lettres apocalyptiques. Cette fresque est également du Ve siècle. — M. de Saint-Laurent a fait lithographier la tête du Christ de S. Aquilin dans son *Guide de l'Art chrétien*, t. II, pl. II, fig. 6.

tunique blanche, laticlavée de noir, laisse son bras découvert. Sur les épaules est jeté un manteau blanc, ramené en avant et marqué en deux endroits de la lettre Z. La main droite est ouverte et fait le geste de la parole : dans la main gauche, il tient un rouleau à demi développé, les extrémités encore repliées, chargé de caractères illisibles ou plutôt de points noirs, et qu'il présente comme un livre au spectateur. Ses pieds sont chaussés de sandales, ainsi que tous les apôtres.

Ceux-ci n'ont pas de nimbe. Leur costume est identique à celui du maître, tunique et manteau, à cette différence près que le premier et le cinquième du côté droit, ainsi que le troisième du côté gauche, portent sur leur manteau la lettre H renversée et le premier à gauche la lettre Z mise à rebours. L'artiste les a disposés ainsi : trois sont au premier rang et trois autres viennent par derrière. Du côté droit, le premier et les deux derniers sont barbus ; du côté gauche, les deux premiers et le quatrième ; tous les autres sont jeunes et imberbes. Le troisième à droite tient un livre ouvert et le dernier un rouleau ; le premier à gauche tient aussi à deux mains un rouleau, lié de deux cordons noirs ; le cinquième s'appuie sur un livre fermé. Les gestes varient. Le second à droite, qui est imberbe, semble discuter, tandis que le cinquième acquiesce à ce qui est dit. Les mêmes gestes se trouvent reproduits à gauche, mais en sens inverse.

Deux seulement peuvent être nommés, grâce à leur type traditionnel. Le premier à droite est S. Pierre : on le reconnaît à sa figure ronde, à ses cheveux en bourrelet au-dessus du front, ce qui indique que le sommet de la tête est rasé, car il est l'auteur de la tonsure ecclésiastique. Sa main droite montre le Christ et sa gauche s'avance enveloppée dans son manteau, comme s'il allait recevoir ce qu'en archéologie l'on nomme le *don de Dieu*. S. Paul occupe la première place, à la gauche du Christ. Son rouleau bleu, lié d'or, fait évidemment allusion à ses épîtres. Sa figure est allongée, ainsi que le veut la tradition et il porte tous ses cheveux et sa barbe, suivant les plus anciens spécimens iconographiques. S. Pierre et S. Paul étant les chefs du collège apostolique, leur prééminence est encore attestée par leur taille plus élevée que celle des autres apôtres, qu'ils dépassent d'une demi-tête.

Peut-être peut-on voir dans l'apôtre qui suit S. Pierre, S. Jean, à cause de sa jeunesse.

4. Cette mosaïque fut exécutée à une époque de transition. Ainsi le Christ seul est nimbé, signe distinctif qui n'est pas encore accordé aux apôtres ; mais ce nimbe, au lieu d'être marqué d'une croix, comme il le sera postérieurement, porte simplement le nom du Christ, abrégé en monogramme, avec les lettres qui le proclament le commencement et la fin. Une fresque du cimetière de S. Gaudioso à Naples, contemporaine de la mosaïque, nous montre le Sauveur avec le même nimbe, la même figure imberbe et la même lettre aux deux pans du manteau (Garrucci, pl. 102).

Jusqu'à présent on a hésité sur la signification de ces lettres apposées à la partie inférieure des vêtements. Cependant la difficulté n'est pas insoluble toujours et, en certains cas, on peut trouver à cette lettre une signification certaine, que ce soit l'initiale du nom du personnage ou encore l'initiale d'un mot se rapportant à une de ses qualités morales. Or, d'après les verres dorés des catacombes, Z peut être considéré comme l'initiale ou du nom de Jésus, écrit suivant que l'on prononçait *Zezus* [1], ou encore la première lettre de cette acclamation qui revient si souvent sur les mêmes coupes dorées, *Zeses* [2], c'est-à-dire *vivez*, parole que le Christ adresserait à ses disciples, en leur communiquant la vraie vie dont il est le principe et qu'ils partagent avec lui dans l'éternité, car il a dit dans l'Évangile : *Je suis la voie, la vérité et la vie.*

5. Le P. Garrucci interprète ainsi le sujet : « Le Rédempteur ne dispute pas avec les docteurs dans le temple, comme le pense Allegranza, p. 12, mais il parle sur la montagne aux apôtres, ce qui est démontré par le geste de sa main droite et par le volume qu'il tient dans la gauche. » (T. IV, p. 41.) Cette opinion peut être soutenue, mais elle n'est pas la seule. Il y en a encore deux autres, également probables : le Christ instruisant les apôtres et leur donnant la mission d'enseigner, ou bien la scène du jugement dernier. Dans le premier cas, le volume contient la doctrine évangélique, et c'est

[1] ZESVS CRISTVS, verres dorés des IVe et Ve siècles. (Garrucci, pl. 177, 185.) ZESVS, verres dorés du même temps. (Ibid., pl. 192, 196 no 4.)

[2] Garrucci, pl. 177, 186, 196 no 5.

pour cela qu'il se retrouve aux mains des apôtres qui vont la prêcher dans le monde. Le volume convient encore à la scène finale de la vie, car le Juge souverain prend son Evangile pour règle de ses jugements, et les apôtres sont ses assesseurs dans cette scène redoutable. Je dois même dire que cette dernière interprétation me sourirait plus que les deux autres, puisqu'il est fort probable que l'artiste a cherché à établir un parallélisme entre les deux absidioles correspondantes. D'une part, la vie spirituelle est communiquée à l'âme par le sacrement de baptême, qui est l'initiation du chrétien; de l'autre, la vie éternelle lui est octroyée, s'il a correspondu à la grâce, et le Christ, qui se donnait à lui dans le principe sous une forme symbolique, rassasie désormais le fidèle par la contemplation de son essence divine.

Au point de vue archéologique, la scène pastorale rappelle les traditions antérieures, tandis que le jugement dernier introduit un thème nouveau dans l'iconographie religieuse [1].

[1] A rapprocher d'une fresque du IVe siècle environ, où le Christ imberbe et les douze apôtres sont assis, au-dessus d'un *arcosolium*, sur des sièges à haut dossier. (Garrucci, pl. 82.)

Le jugement fut chanté par Prudence (*Cathemerinon*, IX, 106-108), qui salue le Christ « juge des morts et roi des vivants » :

« Macte, judex mortuorum; macte, rex viventium;
Dexter in Parentis arce qui cluis virtutibus,
Omnium venturus inde justus ultor criminum. »

En remontant plus haut, nous voyons Constantin, au *fastigium* de la basilique de Latran, donner les douze apôtres pour escorte au Christ; au baptistère de Sainte-Constance, leur réserver douze niches au pourtour de la rotonde, et enfin, à Constantinople, vouloir que son sarcophage repose parmi douze monuments en l'honneur du collége apostolique. A Sainte-Pudentienne, dans la mosaïque absidale, le Christ est aussi assis au milieu de ses apôtres.

Le beau sarcophage de marbre qui, à Saint-Ambroise de Milan, forme la base de l'ambon, est sculpté, à sa face antérieure, d'une scène analogue. Le Christ est assis, entre deux palmiers, dans l'hémicycle d'une absidiole non voûtée et ornée de deux colonnes à la partie antérieure. Son siège élevé est recouvert d'une draperie : il pose ses pieds sandalés sur le rocher, et domine ses apôtres, rangés de chaque côté par groupes de six. Son geste est celui de l'allocution, et de la main gauche il tient un livre ouvert. A ses pieds, l'Agneau réparateur est placé entre Adam et Ève qui s'inclinent et ont les mains couvertes de leur manteau, en signe de respect.

Les apôtres sont assis, sandalés, avec le double vêtement, et adossés à des

6. L'inspection attentive de cette double mosaïque, dont le style est un peu dur, quoique les têtes soient mieux exécutées que le reste, me l'a fait dater, à trois reprises différentes [1], de la seconde moitié du Ve siècle [2]. Cherchons maintenant si, d'après l'histoire, ce jugement peut se confirmer. L'église Saint-Laurent [3] occupe l'em-

portes crénelées. Tous, moins trois, ont un *volumen* à la main; ils semblent écouter le maître qui parle, et, par leur geste, discuter avec lui. Le premier à droite est S. Pierre, et le premier à gauche S. Paul, reconnaissables chacun à son type traditionnel.

M. de Rossi (*Bullet. d'arch. chrét.*, 1880, p. 48) a cité un curieux monument épigraphique du Ve siècle, qui existait jadis au tombeau des saints Félix et Philippe, dans le cimetière de Priscille. C'est la profession de foi du défunt, conformément au *Credo* des apôtres, et où sont rappelés la naissance, la passion, l'ascension et l'avènement du Sauveur :

QVI NATVM PASSVMQVE DEVM REPETISSE PATERNAS
SEDES ATQVE ITERVM VENTVRVM EX AETHERE CREDIT
IVDICET VT VIVOS REDIENS PARITERQVE SEPVLTOS.

Le jugement dernier préoccupait donc spécialement le poëte qui, sur trois vers, lui en a consacré deux. Pourquoi n'en aurait-il pas été de même des artistes, puisque tant de fois l'on a constaté l'accord entre les textes et les monuments? Aussi j'estime que l'épitaphe romaine jette quelque clarté sur mon interprétation de la mosaïque de Milan.

[1] A mon voyage de 1879, j'ai noté que la scène pastorale avait un caractère plus ancien, d'un demi-siècle environ; en sorte qu'elle serait des débuts du Ve siècle, peut-être même de la fin du siècle précédent.

[2] Mgr Martigny, après Allegranza, attribue cette mosaïque à Galla Placidia, et la classe parmi les œuvres du « Ve siècle. » (*Dict. des antiq. chrét.*, p. 487.) M. de Saint-Laurent considère cette opinion comme vraisemblable et ajoute : « Elle respire un grand parfum d'antiquité, précisément à cause du type du Christ, et de l'aisance dans la disposition et les attitudes des douze apôtres, qui la distingue de la rigidité byzantine. » (*Guide de l'Art chrétien*, t. V, p. 200.) M. Barbet de Jouy nie aussi que ce soit une « œuvre byzantine », lui reconnaissant le caractère propre des « œuvres latines. » (*Annal. archéol.*, t. XVII, p. 155-156.) MM. Crowe et Cavalcaselle placent cette mosaïque « entre le VIe et le VIIe siècle. » (T. I, p. 38.) C'est vraiment trop tard.

M. de Caumont n'a qu'un mot pour les mosaïques de l'église Saint-Laurent. « Dans la chapelle, dit-il, se voient de très anciennes mosaïques chrétiennes qui représentent Notre Seigneur au milieu des apôtres. Une fontaine coule sous ses pieds, comme un emblême des eaux vivifiantes. » (*Bull. mon.*, t. XXIV, p. 334.) M. de Linas les attribue au VIe siècle, en invoquant le témoignage d'Allegranza et de Martigny. (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XXXI, p. 92.)

[3] V. sur cette église, *Annales archéologiques*, t. XXV, p. 313.

placement d'un ancien temple d'Hercule, dont il reste de magnifiques débris, colonnes alignées devant la façade ou engagées dans la maçonnerie. Or cette transformation se serait faite sous le règne de Théodose le Vieux.

De son côté, le P. Garrucci fixe approximativement une date que j'accepte volontiers. Il s'exprime ainsi : « L'auteur des mosaïques de Saint-Aquilin, à Milan, est inconnu actuellement. Nous savons seulement que, vers l'an 494, sous le règne de Théodoric, le saint évêque Laurent orna les églises de cette ville de marbres et de mosaïques. Du reste, Milan devait en être très riche, en tant que siège de l'empire d'occident. L'église de St-Aquilin, suivant l'affirmation d'Allegranza (*Spieg. e rifless.*, p. 3) fut dédiée d'abord par Galla Placidia à saint Genès... Allegranza a tiré des ténèbres une des deux mosaïques (*Op. cit.*, pl. 1) et il l'illustre par deux dissertations, mais il a omis l'autre, peut-être parce qu'il lui a semblé, comme on le croit encore aujourd'hui, qu'il n'y avait là qu'une simple scène pastorale, par conséquent de mince ou de nulle valeur. » (Garrucci, t. IV, p. 41.)

7. Les archéologues qui voudront se rendre un compte exact des mosaïques de la chapelle de Saint-Aquilin les trouveront gravées dans la *Storia dell'arte Cristiana,* pl. 234.

III. Fragment de Mosaïque, au musée Bréra (VIIIe siècle).

Le Musée archéologique, que malheureusement on ne voit pas comme on veut, possède une tête en mosaïque que je ne puis omettre, quoique j'ignore sa provenance que j'ai inutilement demandée au gardien, à peu près muet pour toutes sortes de renseignements : au moins, s'il était bien stylé, comme ce serait son devoir, devrait-il suppléer à l'absence de catalogue, si regrettable pour les amateurs sérieux.

Cette tête est vue de face. Un émail verdâtre dessine les contours. La chair est exprimée avec le marbre légèrement teinté que les Italiens appellent *di carnagione* et des plaques rouges font ressortir le menton, les sourcils et la bouche. Les yeux sont grands ouverts, à fond bleu clair, avec une pupille noire bordée de rouge.

L'exécution est sommaire et grossière, ce qui indique une époque

de décadence ; toutefois, vu à distance, ce fragment produit de l'effet, effet intentionnel, cherché et obtenu à l'aide de traits vigoureux.

Fixer la date d'un si petit échantillon est assez difficile, même par analogie avec les monuments similaires, car son faire particulier s'est maintenu pendant une certaine période de temps. Jusqu'à preuve contraire, tout bien examiné, je me prononce pour le VIIe ou VIIIe siècle.

Quant à la destination, elle me semble indubitable. Il s'agit bien d'une mosaïque d'église, destinée à décorer une muraille et non un pavé.

IV. Chapelle Saint-Materne, a S. Ambroise (XIIe siècle).

Dans une des chapelles latérales de Saint-Ambroise, au côté méridional, on remarque, encastré dans le mur, un fragment de mosaïque, qui mesure 0,28^c de développement et que je crois pouvoir attribuer au XIIe siècle. Il fit partie d'une scène qu'il serait difficile de compléter, mais qui se réfère certainement à saint Materne, comme l'indiquent à la fois l'inscription et le vocable même de la chapelle où elle se trouve.

Sur le fond rouge se détache, en lettres blanches, le nom de S. Materne, S. MAT (*ernus*). Le *S*, initiale de *Sanctus*, suivant une très ancienne tradition, est traversé par un trait oblique pour indiquer l'abréviation.

Le saint est couché sur un sarcophage rectangulaire, de couleur rouge, bordée de deux nuances de bleu, clair et foncé. Il s'agit donc de sa sépulture, ce qui permet de supposer antérieurement d'autres tableaux allusifs à sa vie et un décor général de la chapelle par la mosaïque.

Un nimbe d'or entoure la tête, qui est tonsurée et imberbe. La chasuble, d'un blanc grisâtre, enveloppe les bras : le pallium, de même nuance, est marqué, aux épaules, de deux croix d'or, fait assez rare, car généralement les monuments n'offrent pour ces croix que le rouge [1], mentionné par Guillaume Durand, et le noir, qui s'est maintenu dans la liturgie.

[1] Voir quelques mosaïques de Rome. — Un émail du XIe siècle, qui appartient

Derrière la tête, on distingue comme une étoffe verdâtre et, plus loin, sur fond noir, une espèce de grille à barreaux verts. Peut-être est-ce l'église où se fait la cérémonie funèbre, avec son *velum* et son chancel, dont on trouve tant d'exemples dans les inventaires et les monuments anciens.

L'exécution dénote une main exercée et une époque où l'art est plutôt en progrès qu'en décadence.

V. Abside de Saint-Ambroise (XIIe siècle).

1. L'église Saint-Ambroise, riche en monuments de tous genres et de toutes les époques, se fait aussi remarquer par sa grande mosaïque à fond d'or et couleurs vives qui tapisse la voûte de l'abside. Le sujet représenté est la glorification du Christ, ainsi que des saints dont les corps reposent dans la basilique. Par exception, le titulaire n'y est pas figuré en pied ou en buste, mais seulement par un des traits de sa vie, ce qui permet de remplir les côtés de la mosaïque qui gagne singulièrement à ce complément.

2. Le Christ occupe le centre de la composition. Ses grandes proportions l'élèvent encore au-dessus de ceux qui l'entourent, car tel était l'usage au Moyen-Age d'exprimer la supériorité morale par la grandeur physique. La nature humaine se trouvait par là pour ainsi dire augmentée, sinon doublée. Son nom est inscrit au-dessus de sa tête en caractères grecs qui le proclament *roi de gloire*. Cette inscription est écrite sur deux lignes, de la sorte :

IC XC O BACHΛEV TIC
ΔΩ ZHS

ce qui doit se lire ainsi : ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ. Or la gloire, pour le Christ, ne consiste pas seulement dans le trône, qui forme le type ordinaire de la majesté, mais encore dans l'enseignement doctrinal, l'adoration des anges et la récompense due aux travaux de l'Homme-Dieu. Ce triple caractère est important en iconographie,

à Saint-Séverin de Cologne, montre cet archevêque, avec un « pallium blanc, coupé par des traverses jaune-nankin, et rehaussé de croix purpurines. » (*Revue de l'Art chrétien*, t. XXXI, p. 193.)

Le Christ a la tête entourée d'un nimbe d'or, dont la croix est bleue, pour indiquer son triomphe dans les cieux. Ses cheveux sont longs et retombent sur ses épaules, sa barbe est épaisse. Il porte un double vêtement : tunique brune, galonnée d'or en manière de laticlaves, et manteau bleu, ramené sur les genoux. De la droite il bénit à la manière grecque, c'est-à-dire le pouce appuyé sur l'annulaire, et de la gauche montre le livre des évangiles ouvert à cet endroit :

EG	OS
VM	LYX (*sic*)
MVN	DI·

Il est assis sur un trône que l'on dirait en métal à sa couleur bronzée. Le dossier, de forme carrée, est tendu d'une étoffe échiquetée en losange, où alternent le blanc et le bleu, avec une bordure rouge. Le siège seul est gemmé : il est supporté par des montants placés aux angles et qui laissent par conséquent l'intérieur vide. Sur le siège est étendu un coussin allongé, de couleur verdâtre. Le Sauveur pose ses pieds, chaussés de sandales, sur un coussin bleu, étoilé d'or et bordé de rouge, qui est superposé à un escabeau gemmé.

3. Au sommet de la conque absidale apparaît un *flabellum* déployé, qui signifie l'empirée, le ciel proprement dit : il est alternativement rouge et bleu, avec des nervures blanches. Au centre pend une couronne d'or dont le bandeau est rehaussé de grosses gemmes rondes imitant par leur couleur, rouge, bleue ou blanche, des rubis, des saphirs et des cristaux.

4. Deux archanges assistent le Christ, à hauteur de son chef : Michel, à droite et Gabriel, à gauche, tous les deux désignés par leur nom, écrit sur plusieurs lignes : X̄ | OAP. | MI | XA | HIA ; X̄ | OAP. | ΓABRI | HA. Le buste est droit et le reste du corps horizontal. Les ailes sont volantes et diaprées. Le nimbe est d'or avec un double contour, noir et blanc. Le vêtement consiste dans une longue tunique et un manteau, l'un et l'autre blancs, glacés d'azur, de rouge et de bleu : les pieds sont sandalés. S. Michel tient dans la main gauche un bâton rouge et, dans la droite, une couronne gemmée, avec aigrette sur le bandeau. Comme le Christ a déjà sa

couronne propre, celle-ci ne peut s'adresser qu'à S. Protais au-dessus duquel plane l'archange.

S. Gabriel tient aussi le bâton rouge, qui est l'insigne ordinaire de la mission donnée aux anges et, dans un pli de son manteau, une couronne dont le cercle d'or est garni de trois perles, celle du milieu surmontée d'une petite aigrette.

5. Le Christ a pour acolytes à son trône S. Protais et S. Gervais, dont les noms sont inscrits sur deux lignes verticales, la première ne comprenant que l'initiale de *Sanctus* que traverse une barre oblique pour indiquer l'abréviation : S.|PROTASIVS, S. GERVASIVS. S. Protais est à la droite, le côté d'honneur ; par conséquent il est considéré comme l'aîné des deux frères. Sa figure imberbe dénote la jeunesse. Il est sans nimbe. Son costume comprend une tunique blanche dont les orfrois, autour du cou et à la partie inférieure, sont or et bleu et les manches serrées, marquées d'une croix aux parements ; un manteau rouge, agrafé sur l'épaule droite, avec un fermail d'or à deux pendants, et rehaussé d'une pièce à rinceaux d'or, dont la pointe triangulaire est en or et gemmée ; des bas bleus, rayés or et rouge ; enfin des souliers noirs à lacets rouges. La main droite ouverte est appuyée sur la poitrine et la main gauche tient une petite croix d'or, pattée, à branches égales, et portée sur une hampe très courte. Cette croix, essentiellement byzantine, est un signe ordinaire de martyre. Le sol représente des rochers dont le sommet est gazonné.

S. Gervais, debout à la gauche du Christ, est imberbe comme son frère ; seulement son front porte une couronne, simple bandeau orné d'une aigrette. Ses souliers sont bleus, ses bas rouges, sa première tunique bleue, à poignets étroits brodés d'or ; une deuxième tunique, plus courte, est blanche, à larges manches à bordure d'or gemmé et ceinte d'un cordon d'or à la taille ; enfin le manteau est vert, à pièce d'or gemmée et perlée et pointe rouge brodée d'or. La main droite ouverte est présentée par la paume et dans la gauche il tient une croix d'or, de forme latine, avec un second croisillon ondulé comme l'écriteau. La terre qu'il foule aux pieds est verte et fleurie.

6. Au-dessous du Sauveur s'étend une bande d'or de la même largeur que le trône. Elle est remplie par trois médaillons contour-

nés de bleu, avec des rinceaux bleus aux écoinçons. Ces médaillons renferment les bustes, au milieu, de S. Satyre ; à droite, de Ste Candide et, à gauche, de Ste Marcelline. Les noms sont écrits en latin et verticalement : S. SATIRVS, SCA ·,· CANDIDA ·,· SCA MARCELLINA.

S. Satyre n'a pas de nimbe. Sa figure est noire et barbue, sa robe grise, son manteau rouge. Il tient à la main une monstrance eucharistique, de forme particulière, pour exprimer qu'il déroba le S. Sacrement aux païens. C'est peut-être le plus ancien exemple d'ostensoir. Le pied est celui des calices : au-dessus s'élève un tube cylindrique, bleu, avec deux longues raies blanches verticales. La partie supérieure se termine par une petite coupole, plus étroite que le cylindre, et une croix [1].

Ste Candide a un nimbe bleu, un manteau bleu, un voile verdâtre et une robe dont on ne voit que les poignets rouges. Les deux mains se présentent de face.

Ste Marcelline porte un nimbe bleu, un voile blanc, dont le bout retombant sur son épaule gauche est marqué de quatre angles rouges réunis en X, une robe blanche à poignets brodés et un manteau bleu. Sa main droite est ouverte et se présente par la paume; le geste de la gauche consiste à replier l'annulaire à l'intérieur.

7. Une inscription peinte, remplaçant une épigraphe primitive, s'étale en quatre lignes sous les trois saints que réunit la parenté. Elle déclare que l'église fut fondée par S. Ambroise, qui voulut reposer près des corps des saints martyrs, lesquels, connus par révélation divine, sont une gloire pour la ville et un secours perpétuel pour les habitants.

CONDIDIT AMBROSIVS TEMPLVM CVI PIGNORA SACRA
INCLYTA MARTYRIO PRODIDIT IPSE DEVS
NEMPE ILLIS VT IVNCTVS SEDE QVIESCERET VNA
CIVIBVS AVXILIVM IVGE ET IN VRBE DECVS.

De chaque côté, continue la bordure d'or, égayée de rinceaux verts ou d'une vigne, dans les volutes de laquelle on distingue des oiseaux et des perroquets.

[1] C'est si bien un ostensoir, qu'à la Chartreuse de Pavie, un tableau d'Andrea Borgognone, de la fin du XVe siècle, ne lui donne pas d'autre attribut. Cet ostensoir ne diffère que sur deux points de celui de Milan : un clocheton remplace la coupole, et l'on distingue l'hostie à travers le cristal du cylindre.

8. Aux extrémités de la conque sont figurées les villes de Tours et de Milan, ainsi désignées par leurs noms : TVRONICA, MEDIOLANVM. Tours est à droite et Milan à gauche. Le sujet est expliqué, à droite, par ces quatre vers faisant allusion à la sépulture de S. Martin, à laquelle S. Ambroise assiste en esprit [1] :

MARTINVS MORITVR SED VITÆ DONA MERETVR [2]
TRISTATVR MVNDVS ADIVBILATQVE POLVS
MORS SVA DIGNA BONO FERTVR CELEBRATA PATRONO
SPIRITVS AMBROSIJ DVM FAMVLATVR IBI

Nous sommes donc témoins des funérailles de l'évêque de Tours. Deux grands palmiers, sortant de vases, ce qui est assez singulier

[1] Le même sujet se voit en relief sur deux panneaux de la célèbre *pala d'oro*, qui remonte au IXe siècle. En voici la légende :

VBI SVPER ALTARE DORMIENS TVRONIAM PETIT
VBI SEPELIVIT CORPVS BEATI MARTINI

Tel est, d'après Grégoire de Tours, le fait ici rappelé :

« *Qualiter beato Ambrosio idem transitus est ostensus.* — Eo namque tempore beatus Ambrosius, cujus hodie flores eloquii per totam Ecclesiam redolent, Mediolanensi civitati præerat episcopus. Cui celebrandi festa Dominicæ diei ista erat consuetudo, ut veniens lector cum libro suo non antea legere præsumeret quam sanctus nûtu jussisset. Factum est autem ut illa die Dominica, prophetica lectione recitata, jam lectore ante altare stante, qui lectionem beati Pauli proferret, beatissimus antistes Ambrosius super sanctum altare obdormiret. Quod videntes multi, cum nullus eum penitus excitare præsumeret, transactis fere duarum aut trium horarum spatiis, excitaverunt eum dicentes : Jam hora præterit. Jubeat domnus lectori lectionem legere; exspectat enim populus valde jam lassus. Respondens autem beatus Ambrosius : Nolite, inquit, turbari. Multum enim mihi valet sic obdormisse, cui tale miraculum Dominus ostendere dignatus est. Nam noveritis fratrem meum Martinum sacerdotem egressum fuisse de corpore, me autem ejus funeri obsequium præbuisse, peractoque ex more servitio, capitellum tantum, vobis excitantibus, non explevi. Tunc illi stupefacti, pariterque admirantes, diem et tempus notant, sollicite requirentes. Qui ipsam diem tempusque transitus sancti repererunt, quod beatus confessor dixerat se ejus exequiis deservisse. » (Gregor. Turonen., *De mirac. S. Martini*, lib. I, cap. V.) M. le comte de Saint-Laurent écrit à ce propos : « Ce fait ne peut se soutenir; selon l'opinion la plus probable, S. Martin serait mort en 400 : il aurait donc survécu de trois ans à S. Ambroise, mort en 397..... Il n'est rien dit de semblable dans la *Vie de S. Ambroise*, écrite par Paulin. On voit avec quelle faveur l'art avait cependant accueilli ce récit merveilleux. » (*Guide de l'Art chrétien*, t. V, p. 308.)

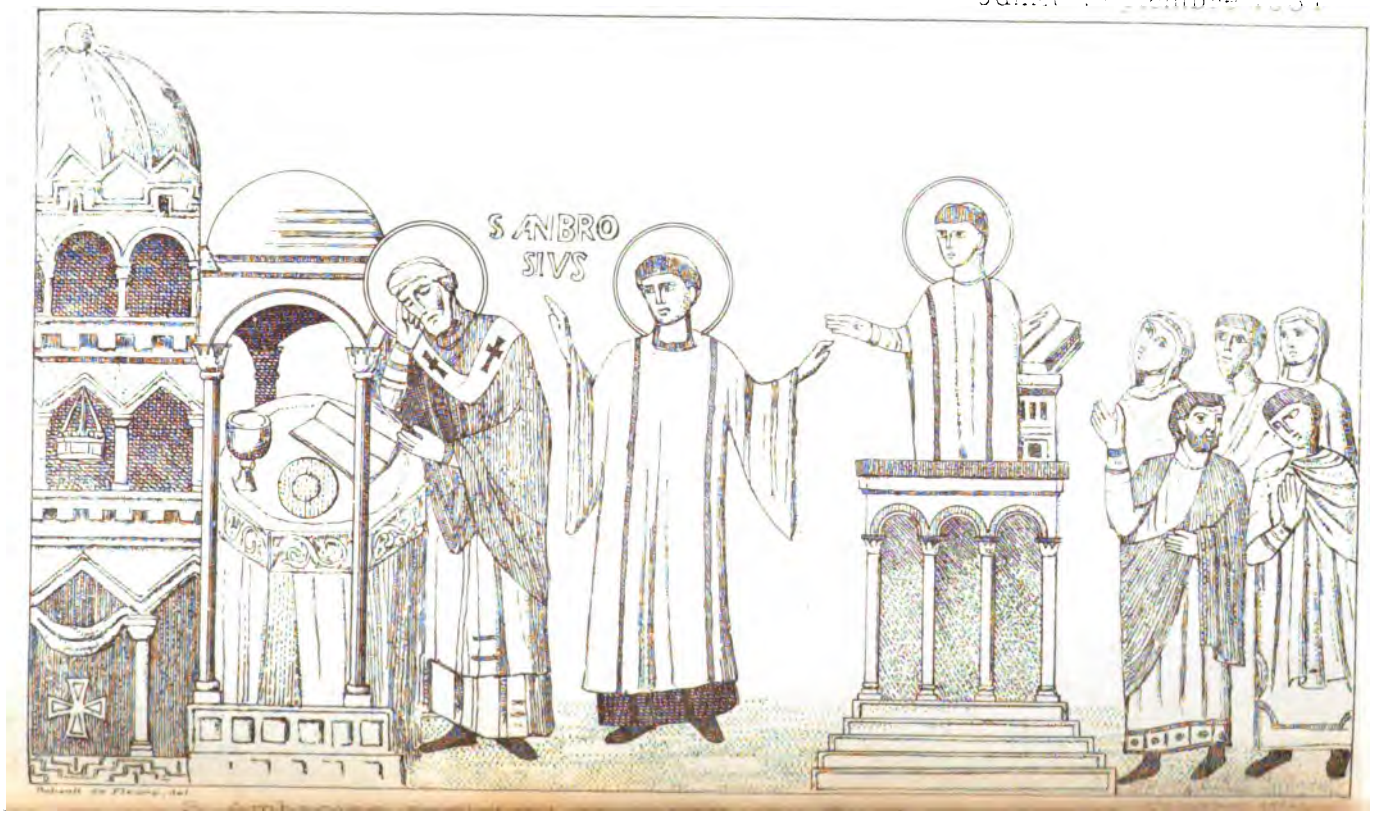
[2] Je note ces deux variantes dans l'ouvrage allemand : le premier vers débute par une petite croix, et *vite* est écrit, comme au Moyen-Age, sans la diphtongue.

pour des arbres de cette taille, encadrent la scène. La tige est hérissée de crochets indiquant l'élagage de chaque année et la chevelure s'épanouit en touffe, mais d'une forme différente de celle que nous présentent les mosaïques antérieures. L'église où a lieu la fonction est précédée d'un clocher à flèche triangulaire et d'un portique de deux travées, où causent deux personnages qui se montrent la scène. La nef, à fond bleu, est surmontée d'une galerie : à cet endroit pendent, à chaque arcade, un de ces trois objets : une croix pattée, une croix semblable au dessous d'une couronne et une *gabata*. Au dessus s'élève un petit clocher dont les deux baies sont munies chacune d'une cloche lancée à toute volée.

S. Ambroise assiste à la cérémonie funèbre. Il est ainsi nommé en grec ΟΑ ΑΝΒΡΟCΟΙC. Le nimbe est d'or, l'aube bleue, l'étole blanche et droite, la dalmatique blanche rayée bleu et or, la chasuble relevée sur les bras et le pallium rehaussé de quatre croix, deux sur la poitrine et une à chaque extremité.

Un acolyte tonsuré, vêtu d'une dalmatique rouge, tient un chandelier d'or à trois nœuds, dans lequel est planté un cierge blanc et court. Un autre acolyte, en dalmatique blanche avec un seul laticlave d'or, qui serait peut-être l'étole, puisque dans le Milanais elle se porte sur la dalmatique, se distingue par une croix dont la hampe est plutôt une simple poignée, comme dans le Milanais. S. Martin, S MARTINVS, nimbé d'or, en chasuble bleue, avec le pallium blanc aux trois croix d'or, est couché dans un sarcophage rectangulaire dont le couvercle est renversé. Un diacre, en dalmatique diaprée, qui se tient aux pieds, l'enveloppe dans un linceul d'étoffe verte. A la nef succède l'abside, à toiture bulbeuse. A l'intérieur on voit un ciborium, soutenu par quatre colonnes et surmonté d'une croix : du ciborium pend une couronne gemmée, munie d'une croix formée de quatre pierres serties d'or. Au dessous on voit un sarcophage qui formera l'autel.

8. Les deux mêmes palmiers, sortant d'une corbeille et d'un canthare, abritent l'église de Milan. Au dessus du toit s'élance une coupole, décorée en manière d'ondes, surmontée de la croix et flanquée, à droite et à gauche, de deux tourillons carrés. Près de la porte cinq personnes forment la foule. Un lecteur, vêtu de la tunique ou colobe, est monté à l'ambon : il attend le signal qui lui


S ANBRO
SIVS

sera donné pour commencer la lecture. L'ambon, de forme rectangulaire, est élevé sur des colonnes que rejoignent des arcades cintrées et exhaussées de cinq marches. Le pupitre, tourné vers les fidèles, porte l'évangéliaire ouvert. Le sous-diacre se détourne pour montrer l'autel. Un diacre, à l'autel, en aube bleue et dalmatique blanche laticlavée de rouge, avertit le pontife de l'interruption de l'office. Ces deux ministres sont nimbés. S. Ambroise, S ANBROSIVS, célèbre la messe. Il est nimbé d'or, tonsuré, habillé en aube blanche, étole droite, dalmatique blanche teintée, chasuble bleue relevée sur les bras et pallium à deux croix sans pendant antérieur. Son air est triste : la tête appuyée dans la main droite, on dirait qu'il sommeille. L'autel est abrité par un ciborium à coupole, auquel on accède par trois marches ; en plan, il dessine un ovale et est recouvert d'une nappe blanche pendante, avec bordure d'or à rinceaux rouges. Sur l'autel sont posés un calice, une patène avec son hostie et un missel ouvert. Par un bizarre effet de perspective, S. Ambroise, plus grand que la coupole du ciborium, se tient en dehors, ne pouvant y entrer. Derrière l'autel existe une grande tour à trois étages, ajourée d'arcades cintrées ou en mitre et arrondie en coupole au sommet. Au second étage est suspendue une couronne, et au premier une croix pattée est surmontée d'une draperie [1].

Une inscription de quatre vers explique ainsi le sujet :

MARTINI INTERITVM SACRIS OPERATVS AD ARAM
AMBROSIVS QVAMVIS DISCITVS INDE VIDET
DVMQVE VIDET CORAM SPECTABILIS IPSE PARENTAT
PRESENTEMQVE SIMVL FVNVS ET ARA CAPIT [2].

[1] M. Rohault de Fleury a gravé cette scène pour son grand ouvrage *la Messe :* il veut bien nous permettre de reproduire sa planche, sur laquelle je n'ai qu'une seule observation à présenter. L'espace manquant pour donner au tableau le développement qu'il a sur l'original, il a fallu rapprocher l'ambon du diacre. Son éloignement, au contraire, sur la mosaïque, dénote l'usage ancien de placer ce meuble liturgique en dehors du presbytère, soit dans la *schola cantorum,* comme à Saint-Clément et à Sainte-Marie *in Cosmedin,* soit à l'entrée de la nef, comme à Saint-Laurent-hors-les-murs et à Sainte-Marie *in ara cœli :* la lecture des Livres Saints s'adressant, en effet, plus particulièrement aux fidèles, le ministre se trouvait de la sorte mieux à leur portée pour se faire entendre.

[2] Biraghi, *Illustrazione di tre epigrafi cristiane esistenti in un mosaico della basilica Ambrosiana.* Milan, 1847, in-8°.

9. A la suite de cette inscription vient un petit carré à fond d'or, où se lisent très distinctement sur deux lignes cinq monogrammes[1] que je ne me charge pas d'interpréter. Ils offrent très probablement la signature du mosaïste, qui fut un grec latinisé et non un italien travaillant sur des cartons grecs. Je cite seulement pour mémoire l'explication donnée par Puricelli, m'étonnant qu'elle ait été reproduite par Ferrario, en 1824, et à Stuttgart en 1860 : *Angilberto, Karoli (filio) Ludovico fecit Frater Gaudentius*. Ce n'est pas sérieux et la solution est encore à chercher.

La bordure qui encadre la courbe de l'abside est d'or, avec une guirlande de fleurs enrubannée, aboutissant à un disque ou patère.

10. Pour le P. Garrucci, comme pour les Italiens et même les Allemands, cette mosaïque daterait du IXe siècle[2]. Pour moi, au contraire, elle est incontestablement du XIIe, et telle est aussi l'opinion de mon savant ami M. Rohault de Fleury. Elle n'a dû être faite que

[1] Ces monogrammes, précédés d'un trait horizontal, se décomposent ainsi :

1° KAQ ; 2° FKQ ·; 3° HOV ; 4° TOL ; 5° GRIS.

[2] Fumagalli dit IXe ou Xe siècle, tandis que les *Mittelalterliche Kunstdenkmale* (Stuttgart, 1860, p. 32-33) mettent en avant l'année 832, avec un point d'interrogation toutefois. M. de Saint-Laurent penche pour le « IXe siècle ou environ » (*Guide de l'Art chrétien*, t. V, p. 308), et M. Labarte, tout en indiquant le IXe siècle, ajoute *vers 835*. M. Muntz tient pour le IXe, avec des restaurations faites au Moyen-Age, et M. Julien Durand, si compétent en tout ce qui tient aux œuvres byzantines, descendrait sans difficulté jusqu'au XIIIe. MM. Crowe et Cavalcaselle traduisent leur pensée sous cette forme peu exacte : « Le sermon de S. Ambroise à Milan (*sic*) est du IXe siècle, de l'an 832, par ordre du moine Gaudentius. Elle (la mosaïque) a été très restaurée en divers temps et probablement aux XIIe et XIIIe siècles..... Les cubes de cette mosaïque sont larges et rudes. » (*A new history of painting in Italy*, Londres, 1864, t. I, p. 53-54.)

Fontanini, dont l'autorité n'est pas très grande, reporte aussi au IXe siècle cette mosaïque absidale; mais, par une inexplicable confusion d'idées, il voit dans la couronne pendante, la couronne de fer du trésor de Monza : « cujus vertici (S. Ambrosii) manus cœlestis desuper ferream coronam Modoetiensem imposuit. » (*De corona ferrea*, p. 17.) Mongeri, après avoir cité l'opinion qui la « réputé du IXe siècle », ajoute : « Certainement, elle ne remonte pas au-delà du VIIIe siècle et ne descend pas plus bas que le XIIe. » (*L'arte a Milano*, p. 32.) M. de Caumont n'a consacré que quatre lignes à la mosaïque absidale, et encore s'est-il abstenu d'en déterminer l'époque. (*Bullet. monum.*, t. XXIV, p. 327.)

l'église entièrement achevée. Qu'on la compare aux mosaïques du IXe siècle, on saisira de suite la différence notable qui existe entre elles : elle eût été certainement moins barbare à cette époque, quoique son style soit déjà passablement dur. Le type des figures est mauvais, surtout celui du Christ. Les arbres sont très imparfaitement dessinés et les couleurs heurtées et tranchées. Ainsi le Christ porte au visage des plaques rouges qui font contraste avec sa chair décharnée. L'art est en pleine décadence : au IXe siècle, on eût fait mieux et autrement.

Les inscriptions, quoique en majuscules romaines généralement, offrent par certains côtés l'altération introduite au XIIe siècle ; mais ce qui est plus sensible encore, c'est cette poésie à rimes intérieures, qui précise une époque déterminée.

Que l'artiste soit byzantin d'origine, tout le démontre : l'idée même de la composition, la plupart des inscriptions écrites en grec fautif, l'attitude des saints. Sans doute il y a eu des retouches, mais elles ne sont pas telles qu'on ne puisse les distinguer, en raison des nuances différentes des émaux.

Cette mosaïque, d'un grand effet, a été incorrectement publiée en gravure à l'*aqua-tinta*, pl. XXIV de l'ouvrage du Docteur Julio Ferrario, *Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale basilica di Sant' Ambrogio in Milano*, Milan, 1824. Quant au texte, il est si sommaire et si faible qu'il n'y a pas lieu de s'y arrêter un instant. Il convient de consulter aussi la belle planche de M. de Dartein dans ses *Études sur l'architecture lombarde*, à l'article de la basilique de Saint-Ambroise.

VI. Tableaux du Musée Brera (XVIe siècle).

1. Au musée Brera, deux tableaux de la renaissance représentent, comme fond de la peinture, une décoration en mosaïque. Il est possible que ce soit la copie de mosaïques existant à cette époque, ou encore une fantaisie de l'artiste, qui a cherché à montrer comment il entendait ce genre de décor.

Le tableau de François de Cotignola porte son nom et le millésime de 1505 :

*Ego. franc*e. *Cotingnolensis. feci.* A. D. Me. 1505.

Le sujet représenté est la majesté de la Vierge. Marie trône sur un banc, exhaussé par un piédestal, en avant d'une abside. Le banc est encadré d'une bordure d'or, avec rinceaux verts et rouges. Sur le piédestal on remarque un médaillon, cantonné de dauphins bleus, se détachant sur un fond d'or, enveloppés d'une volute rouge et mâchant des rinceaux verts. La conque de l'abside est entièrement dorée, sans aucun dessin; mais la frise fait ressortir, sur son fond d'or, des palmettes vertes et des ornements rouges et bleus. La courbure de l'arc est encore encadrée d'une étroite bordure d'or, rehaussée de rinceaux, où le vert alterne avec le rouge.

2. Le second tableau, contemporain du précédent et classé sous le n° 434, a pour auteur Christophe Caselli, de Parme, qui a poussé la précaution jusqu'à simuler les cubes d'émail. Son intention était donc manifeste de donner une idée de la décoration architectonique par la mosaïque. L'abside offre encore un champ d'or uni, mais historié. On constate la partie inférieure de deux personnages, sandalés, en tunique et manteau, accompagnés sur les côtés de deux personnages plus petits. Sous cette forme la composition semblerait se rapporter à une date reculée et peut-être l'artiste n'a-t-il fait que copier ce qu'il avait sous les yeux : ce serait à rechercher dans les lieux qu'il habita. Au-dessous court une frise, aussi à fond d'or, où des cornes d'abondance, rouges et pleines de fruits verts, sont séparées par un vase d'où émergent des feuillages.

Je ne pouvais omettre ces deux représentations figurées qui ont leur intérêt dans l'histoire de la mosaïque.

X. Barbier de Montault,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

L'ANCIEN TRÉSOR

DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS

—

QUATRIÈME ARTICLE *

—

CHAPITRE II.

Croix, vases sacrés et ustensiles destinés au culte.

LA GRANDE CROIX CARRÉE OU CROIX DES RELIQUES.

XIe ou XIIe siècle.

C'était une croix de bois, couverte de lames d'argent doré avec de nombreux cabochons en cristal, de quatre pieds de hauteur [1]. Ses quatre branches, d'égale longueur, lui avaient fait donner le nom de *Croix carrée*. On l'appelait aussi *Croix des reliques*, parce qu'aux processions des Rameaux, de S. Marc, des Rogations et de l'Ascension, elle était portée devant la châsse de S. Sérené, sans bâton ni hampe quelconque [2]. Elle figure dans les plus anciens inventaires [3] ; elle ne disparut qu'à la Révolution. On peut la faire remonter au XIe ou XIIe siècle, et je la reconnaîtrais volontiers pour

* Voir le numéro d'Avril-Juin 1881, p. 354.

[1] Fab., II, p. 451.

[2] *Cérémonial* de Lehoreau, t. III, p. 302.

[3] Bibl. mun. Ms. n° 636, p. 210. Inv. de 1255. Magna crux argentea deaurata processionalis.

Bibl. mun. Ms. n° 653, p. 318. Inv. de 1286. Magna crux cum lapidibus preciosis.

celle qui fut rachetée à Vendôme par le chanoine Hugues de Semblancé pour une somme considérable [1].

Dès 1421 elle était en mauvais état [2] : *Item magna crux, in qua sunt VIIIxx lapides, de quibus defficiunt XXXIII lapides et indiget reparatione magna in multis locis.*

L'inventaire de 1495 donne clairement à entendre qu'elle fut refaite à la fin du XVe siècle [3] : « *Magna crux (vetus, pluribus locis discooperta) argentea et deaurata ac magnis lapidibus ornata et decorata, et modo renovata et refecta, quæ deportatur in Ramis Palmarum et Rogationibus.*

CROIX DES FÊTAGES.

XIIe siècle.

La croix des processions solennelles, les jours de Fêtages [4], fut donnée par Geoffroi la Mouche, évêque d'Angers, de 1162 à 1177. L'inventaire de 1255 dit à son sujet [5] : « *Item alia crux aurea cum pluribus lapidibus pretiosis continens in medio sui de ligno sanctæ Crucis, baculo ligneo, in parte superiori cooperto argento deaurato et quibusdam gunmis, quam dedit bonæ memoriæ Gauffridus Mouchet, quondam episcopus Andegavensis.* »

[1] *Cérémonial* de Lehoreau, t. I, p. 569. On lit dans l'éloge de Hugues de Semblancé, tiré de la Calende de S. Maurice... redemit magnam crucem, quæ pro mille solidis apud Vindocinum in vadio tenebatur...

Les plus anciennes croix, de forme analogue à celle-ci, remontent au Xe ou XIe siècle.

[2] Fab., I, p. 40.

[3] Fab., I, p. 213. Dans le même inventaire (p. 212 v°) on lit cet article : Quoddam aliud repositorium notandum argenteum deauratum ad modum custodis, cum quadam cathena argentea et in eadam reponitur alia custos argentea deaurata infra illa est lapis pretiosus. Et en marge : *Captum* fuit pro ponendo in cruce processionum Rogationum.

[4] On appelait fêtage des repas dus par l'évêque ou certains chanoines à leurs confrères et aux officiers de l'église, chantres, etc., à des jours déterminés. Tout y était réglé avec la plus grande minutie quant au nombre et à l'espèce des plats, du vin, etc. L'évêque devait cinq fêtages par an : à la S. Maurille, à la S. Maurice, à Noël, au Jeudi-Saint et à Pâques. Ces fêtages, sujets de procès continuels, furent, par une transaction faite en 1569, convertis en argent ; l'évêque devait payer aux chanoines, chapelains et autres intéressés, 75 livres par fêtage.

[5] Bibl. mun. Ms. n° 636, p. 210.

C'était un joyau fort précieux, étincelant de pierreries, d'après l'inventaire de 1421 [1] : *Una crux de auro cum baculo et argento deaurato, in qua cruce sunt IIII^xx XII lapides, de quibus defficiunt VI et in baculo sunt XVIII de quibus defficiunt quatuor lapides.* En marge de cet article on lit l'annotation suivante écrite après 1436 : *Illa crux, quæ detecta erat, refecta et renovata est de auro cum baculo pulchro noviter refecto.*

Pierre de Bourges, chargé déjà par le chapitre de l'exécution de la châsse de S. Maurille, fit marché avec lui, le 12 juin 1476, au prix de 12 livres, pour refaire une seconde fois la croix des fêtages. Voici le résumé de l'opération [2] :

L'or de la vieille croix pesait 2 marcs, 4 onces, 6 gros; on y ajouta l'or de deux petites croix, quatre anneaux d'or de l'ancienne croix et un autre anneau : le tout faisait un total de 3 marcs et 5 onces. On y ajouta ensuite 59 pierres pesant 2 onces, 2 gros, un crucifix d'or de 4 onces, 3 gros le reste des ornements 4 onces, 4 gros, enfin un camahieu, une tête blanche et 18 pierres, tant ametistes qu'autres de 6 gros 1[2.

L'or de la nouvelle croix pesait 4 marcs, 5 onces, 7 gros : elle était ornée de 76 pierres, dont 2 saphirs, près de la vraie croix, une ametiste et une vache gravée au dessus de la tête du Christ, une topaze auprès, de quatre amaux de plique, de cinq amaux ronds et d'un petit. Du côté de la vraie croix, il y avait quatre grands et quatre petits ameaux ronds. Le tout (or et pierres), pesait 5 marcs, 7 gros.

On trouva dans une des vieilles croix employées pour faire celle-ci un os croche, qui fut remis dans la nouvelle, achevée en octobre 1476.

L'inventaire de 1499 la décrit ainsi [3] :

Une croix d'or, garnye de pierres telles quelles de diverses couleurs, d'esmaulx en quelques endroits d'un costé de la quelle croix y a un crucifix en bosse, duquel il manque les doigts de la main gauche et de l'aultre costé y a une croix plate, où l'on tient y avoir de la

[1] Fab., I, p. 39 v°.
[2] Bibl. mun. Ms. n° 658, p. 43.
[3] Fab., II, p. 226.

vraye croix, avecque un baston couvert d'argent doré à feuillages, auquel il y a une grosse pommette et une chesnette d'argent, qui se démanche d'avecques le dict baston, lequel est enbouty d'un bout de fer.

Cette belle croix pesait 7 marcs, VII onces, y compris le bois du bâton ; elle exista jusqu'à la Révolution.

Du temps de Lehoreau, on adaptait une chandelle de cire jaune à la pommette de cette croix, qu'on allumait dans la nuit de Noël au moment du chant de la Généalogie de N. Seigneur et pendant la messe de minuit [1].

CROIX PROCESSIONNELLE ORDINAIRE.

XIIe ou XIIIe siècle.

Elle figure pour la première fois dans l'inventaire de 1297 [2] : *Item una crux cum baculo supra lignum de argento.* Celui de 1391 dit [3] : *Item una crux cooperta deaurata cum ymagine crucifixi et quatuor evangelistis cum baculo cooperto de argento, quæ non potest ponderari.*

Vers 1421, la pomme de cette croix, primitivement en cuivre, fut refaite en argent *ad usum quotidianum* [4].

Le bâton fut renouvelé au XVIIe siècle, tout en argent et semé de fleurs de lis [5].

[1] *Cérémonial* de Lehoreau, liv. IV, p. 303. Le 9e répons de Matines fini, le plus ancien chanoine prestre sort de la sacristie en dalmatique, étole et manipule blanc, l'amy sur la tête avec les cinq pièces, portant le beau texte évangéliaire, tenant en main un flambeau de cire jaune, au haut du quel est attachée une chandelle de pareille cire *quasi lumen de lumine.* Il est précédé des deux grands bedaux, de deux thuriféraires, des deux acolytes et du grand archidiacre portant la croix des fetages au pommeau de la quelle est attaché une chandelle de cire jaune allumée..... Après avoir demandé la bénédiction de Mgr, il monte au jubé, chante la Généalogie qui est suivie du *Te Deum.* Le flambeau et la chandelle appartiennent à celui qui a chanté la Généalogie.

[2] Fab., I, p. 2.

[3] Fab., I, p. 3 v°.

[4] Fab., I, p. 38 v°.

[5] Fab., II, p. 331 v°.

CROIX PROCESSIONNELLE D'ARGENT BLANC, ÉMAILLÉE.

XIVe ou XVe siècle.

Elle n'était pas plaquée sur bois, comme les précédentes, mais en argent plein, *émaillée* avec l'image du crucifix et celle des évangélistes ; on l'adaptait à volonté au bâton de la croix de vermeil qui servait tous les jours : elle pesait XI marcs, III onces, II gros.

Je la trouve pour la première fois dans l'inventaire de 1421 [1] : *Quædam crux de argento* ESMAILLÉE, *sine nemore, in qua sunt ymago crucifixi et quatuor evangelistarum.* » L'inventaire de 1495 ajoute ce détail [2] :... *non deaurata, sed magni ponderis, esmaillée.* Elle disparaît du trésor entre 1595 et 1599.

VRAIE CROIX D'OR, *frisée.*

XIIe ou XIIIe siècle.

Lehoreau désigne sous le nom de Vraie Croix *frisée* [3] le plus important reliquaire de la Vraie Croix, offert à la vénération des fidèles à cause des *filigranes* dont il était couvert. C'était une croix d'or à double traverse, d'un pied et demi de hauteur, garnie de pierres fines et pesant deux marcs ; elle était fixée sur un piédestal d'argent doré du poids de deux marcs et demi, sur lequel était gravé l'inscription suivante [4] : *In hac cruce includuntur reliquiæ ligni veræ et sanctæ Crucis, cinguli et vestimentum* Stæ *Mariæ, Virginis, Sancti Silvestri, ossium* Sti *Chrisogoni,* Sti *Dyonisii,* Sti *Andreæ,* Sti *Barbaræ,* Sti *Petri et Pauli,* Stæ *Mariæ Magdalenæ,* Sti *Laurentii et plurimorum aliorum sanctorum,*

L'inventaire de 1421 l'a décrit ainsi [5] : *Item una alia crux de auro reliquiis plena, in qua sunt VIxxII lapides, de quibus defficiunt quinque lapides ad dupplicem crucem et ad pedem.* L'inventaire de

[1] Fab., I, p. 40.
[2] Fab., II, p. 210 v°.
[3] *Cérémonial* de Lehoreau, t. III, p. 302.
[4] Fab., II. Inv. de 1747, p. 476.
[5] Fab., I, p. 40.

1495 ajoute ces détails [1] :... *in brachiis crucis apparent plures reliquiæ et in medio utriusque ex una parte apparent de reliquiis sanctæ Crucis.*

On la plaçait sur le maître-autel le jour de l'invention de la sainte Croix pendant la grand'messe; on la portait aussi à la station le même jour et les dimanches de la Passion et des Rameaux [2].

Le sieur *Hardye*, orfèvre du chapitre, fit, en 1767, pour la somme de 102 livres, un piédestal neuf en argent, du poids de 2 marcs, 2 gros, pour supporter cette croix [3], dont l'origine est inconnue : on peut cependant sans témérité la faire remonter au XIIe ou XIIIe siècle, vu sa forme et son genre d'ornementation.

VRAIE CROIX DE GUILLAUME DE BEAUMONT.

XIIIe siècle.

Guillaume de Beaumont, évêque d'Angers de 1202 à 1240, rapporta de Terre-Sainte un morceau de la vraie croix qu'il donna à sa cathédrale, après l'avoir fait enchâsser dans une croix d'or [4]. L'inventaire de 1255 dit à son sujet [5] : *Crux aurea cum ligno Sanctæ Crucis, ornata multis lapidibus pretiosis et quodam saphyro magno sculpto, mobili, velante lignum sanctæ Crucis, quam dedit bonæ memoriæ Guillelmus de Bellomonte, cum pede argenteo deaurato.*

On utilisa cette belle croix pour la Custode, qui servait à l'exposition du saint Sacrement et à la procession du Sacre; elle était, d'après Lehoreau, ornée de filigranes et de pierreries d'un côté et de l'autre de gravures représentant les instruments de la passion [6].

[1] Fab., I, p. 211.

[2] *Cérémonial* de Lehoreau, t. III, p. 28.

[3] Archives de la préfecture, série G, 385. Comptes de fabrique de 1767 à 1768.

[4] Bibl. mun. Ms. n° 636, p. 119. On lit dans l'éloge de cet évêque : ... Sic iste modernus Salomon, auream crucem in qua repositum est verum altare, non mysticum, lignum illud et signum insigne in quo agnus sine macula immolatus est, nobis de transmarinis partibus asportavit, auro et lapidibus pretiosis miro artificio constructam...

[5] Bibl. mun. Ms. n° 636, p. 210.

[6] *Cérémonial* de Lehoreau, t. III, p. 302.

CROIX CISELÉE DE NICOLAS GESLANT.

XIIIe siècle.

C'était une croix d'or, montée sur un pied, enrichie de ciselures et de quelques pierres, donnée par Nicolas Geslant, évêque d'Angers de 1269 à 1291 [1].

On la trouve dans l'inventaire de 1286 : *Item alia* (crux) *pulchra data a Nicholao episcopo ;* ceux de 1495 et 1595 sont moins laconiques [2] : *Item una crux de auro, munita celaturis et figurata per medium fracta, ex uno latere decorata quodam lapide camaieul nuncupato, in cujus pede deest unus lapis, in cruciate quinque et duo in superiori parte, cujus pes est fractus.*

Elle fut vendue par le chapitre pour les besoins de l'Etat.

CROIX DE FOULQUES DE MATHEFELON.

XIVe siècle.

Voici ce qu'on dit dans l'inventaire de 1421 [3] : *Quædam parva crux cum pede de argento, quam dedit dominus Fulco de Mathefelon* (évêque d'Angers de 1323 à 1355), *in qua sunt VIII lapides.* Les armes du donateur étaient gravées sur le pied : *Quædam parva crux argentea deaurata cum pede, in quo figurantur arma de Mathefelon.* (Inv. de 1495 [4]). Au XVIe siècle elle disparaît du trésor.

VRAIE CROIX DE JEAN DU VERGER.

XVe siècle.

Jean du Verger donna le 22 décembre 1455 une croix d'or à double traverse, du poids de neuf onces, aux armes du chapitre et de l'évêque Hardouin de Bueil [5]. Un des côtés était orné d'émaux, de pierres et de perles fines, avec un saphir au milieu. Elle renfermait

[1] Bibl. mun. Ms. n° 653, p. 518.
[2] Fab., I, p. 210, et Fab., II, p. 139.
[3] Fab., I, p. 40.
[4] Fab., I, p. 271.
[5] Bibl. mun. Ms. n° 656, p. 36.

du bois de la vraie Croix et servait le vendredi saint à l'adoration de la Croix [1].

Tout d'abord elle n'avait point de piédestal ; en 1767 on lui attribua celui de la vraie croix d'or frisée, remplacé par un autre de la façon du sieur Hardy, orfèvre [2].

CROIX DE CRISTAL DE GUILLAUME RUZÉ.

XVIe siècle.

On lit dans l'inventaire de 1539 cet article écrit d'une autre main longtemps après [3] : *Item una parva crux ex cristallino, inornata per quatuor terminos auro puro, in cujus medio est imago crucifixi et ex auro puro et in ipso cristallino est inclusa una pars veræ crucis Domini nostri Jesu Christi et certæ partes pannorum, quibus Dominus noster, dum in cruce esset, cooperiebatur. Et ipsum crucem donavit... Reverendus in christo pater et dominus Guillelmus Ruzé episcopus Andegavensis* (de 1572 à 1587). La croix en question devait être une croix pectorale ; elle fut sans doute vendue, car on ne la trouve dans aucun autre inventaire.

CROIX QUI SERVAIT A METTRE SUR L'AUTEL.

XVe ou XVIe siècle.

Avant le XVIIe siècle, il n'y avait pas de croix en permanence sur le maître-autel à la cathédrale d'Angers ; c'est en 1702 seulement, après la construction de l'autel à la Romaine, que cet usage y fut suivi d'une façon constante.

La présence de la croix sur l'autel n'était pas considérée comme essentielle ; si on en plaçait une et quelquefois deux à la fois les jours de fête, c'était pour orner l'autel et non pour se conformer à une prescription liturgique.

L'inventaire dressé après 1661 est le seul à en parler [4] : *Plus une*

[1] *Cérémonial* de Lehoreau, t. II, p. 4.

[2] Archives de la préfecture, série G, 385, Comptes de fabrique de 1767 à 1768

[3] Fab., II, p. 13.

[4] Fab., II, p. 451 v°.

autre croix, d'environ deux pieds et demi de hauteur avec un pié d'estal, laquelle est d'argent et dorée par endroits. Le haut de ladite croix est garni de pierreries, cabochons, et le pié d'estal qui est de forme quarrée, dont le dedans est de bois et le dessus d'argent doré, orné de plusieurs figures de saints. Dans le dit pié d'estal, qui n'est pas attaché à la dite croix pour servir de pié d'estal à d'autres reliquaires à l'occasion, il y a des reliques de plusieurs saints. La dite croix sert de RELIQUE *pour mettre sur le maistre autel aux festes solennelles. Il manque au dit reliquaire trois grands fleurons, plusieurs petits, plus quelques pierres et perles et il y a quelques fractures.*

DEUX CROIX DE MGR FOUQUET DE LA VARENNE.

XVIIe siècle.

A la vente de Mgr Fouquet de la Varenne, décédé en 1621, le chapitre fit acheter une grande partie de son argenterie [1]. Parmi ces objets inscrits dans l'inventaire de 1643, je remarque deux croix d'autel [2] : *La grande croix pèse sept marcs trois onces cinq gros, au pied de laquelle sont les armes de M. Fouquet. La petite croix pèse sept marcs trois onces sept gros, les armes dudit sieur Foucquet sont soubz la patte.*

[1] On désignait déjà dans les inventaires de calices, burettes, croix, etc., sous le nom d'*argenterie*, comme s'il avait été question de vaisselle plate, de tasses ou de gobelets. L'art religieux avait bien baissé ; les objets consacrés au culte n'avaient presque aucune valeur artistique ; plus d'émaux, plus de filigranes, plus de pierreries ; quelques figures ciselées en bosse tout au plus. A part cela, la valeur intrinsèque du métal est prisée avant tout. Avec quelle emphase on parle d'argent *massif!* Ce mot solennel est prodigué *à faux* dans tous les anciens inventaires du XVIIe et du XVIIIe siècle ; on n'estimait les objets qu'au poids ; la conséquence de ce mépris pour l'art et de ce culte pour la matière, fut la facilité avec laquelle les évêques et les chapitres rivalisèrent pour vendre au poids tout ce qui avait une valeur intrinsèque quelconque ; ils anéantirent souvent de véritables chefs-d'œuvre, sans le moindre scrupule.

[2] Fab., II, p. 334 v°.

CROIX DIVERSES.

Nos anciens inventaires signalent encore un certain nombre d'autres croix pectorales ou autres, sans donner aucun détail intéressant [1]; je ne m'y arrêterai pas. Elles disparaissent successivement tantôt pour faire partie d'une vente au profit de l'Etat, tantôt pour entrer dans la composition de quelque nouvelle pièce d'orfèvrerie.

Calices d'or.

CALICE DE L'ÉVÊQUE ULGER.

XIIe siècle.

L'éloge d'Hugues de Semblancé dit qu'il donna *une patène d'or*, qui manquait au *calice d'Ulger*. C'est celui de l'inventaire de 1255 [1]: *Calix aureus cum patena.*

CALICE D'HUGUES DE SEMBLANCÉ.

XIIe siècle.

Calix aureus, sine patena cum lapidibus pretiosis, dit l'inventaire de 1255, et *cum duabus ansulis* ajoute celui de 1286 [3]. C'était peut-

[1] Inv. de 1255. Item quinque cruces argenteæ deauratæ et in duobus sunt aliqui lapides.

Inv. de 1286. Item alia crux super candelabrum.

Inv. de 1421. Item una crux de argento, cooperta auro ante et retro, in qua sunt LXVI lapides, de quibus defficiunt VI lapides.

Item alia parva crux dupplex ubi sunt VII lapides, de quibus defficiunt III et etiam defficit pes.

Item alia crux dupplex fracta in qua sunt VII lapides.

In dicto coffreto sunt tres parvæ cruces, in una quarum XII lapides.

Inv. de 1539. Alia parva crux argentea deaurata gemmis deaurata. — Item alia parva crux argentea quæ quidem sunt repositæ in uno veteri corporali.

[2] *Cérémonial* de Lehoreau, I, p. 569. ... calicem aureum et patenam quæ decerat calici Ulgerii episcopi, dedit... (Bibl. mun. Ms. n° 636, p. 210.)

[3] Bibl. mun. Ms. n° 653, p. 318.

être un calice ministériel à deux anses, comme on en connaît quelques-uns : il avait été donné par le chanoine Hugues de Semblancé.

CALICE DE L'ÉVÊQUE NICOLAS GESLANT.

XIIIe siècle.

Nicolas Geslant donna son calice d'or « *cum gemmis subter caput ipsius* », qualifié de *pulcherrimum* dans l'inventaire de 1297 [1]. Il fut aliéné après 1595 et conservé jusque-là *in magna archa capituli*.

CALICE DE L'ÉVÊQUE MICHEL DE VILLOISEAU.

XIIIe siècle.

Item unus calix aureus datus a Michaele episcopo, dit l'inventaire de 1286 [2]. Il eut le même sort que le précédent.

En 1436 [3], l'un des calices d'or est employé à faire les couvertures de l'Évangéliaire et de l'Épistolier.

En 1514, un autre, pesant 2 marcs 2 onces moins 12 grains est vendu à raison de 120 livres le marc pour aider le chapitre à fournir à Louis XII une somme de 500 livres qu'il lui avait demandée, au moment de lever une armée contre les Anglais [4].

CALICE OFFERT PAR LOUIS XII.

1509.

Louis XII vint avec Anne de Bretagne à la cathédrale faire un pèlerinage à l'autel de Saint-René et fit présent d'un très beau calice d'or, ainsi décrit dans l'inventaire de 1525 [5] : *Calix auri, in auro*,

[1] Fab., I, p. 2. L'évêque lègue un calice d'or par son testament daté de la veille de la Sainte-Catherine 1289. Item calicem nostrum aureum quem jam tradidimus conservandum in thesanro ecclesia Andegavensis dimittimus et legamus eidem ecclesiæ. (Bibl. mun. Ms. n° 624, p. 737.)

[2] Bibl. mun. Ms. n° 653, p. 318.

[3] Inv. de 1421. Fab., I, p. 38.

[4] Bibl. mun. Ms. n° 658, p. 450.

[5] Fab., I, p. 248.

cum patena ponderis trium marcharum cum dimidia et uno denario auri, in pede cujus calicis est ymago crucifixi sculpta in uno latere et in alio sunt arma Ludovici Christianissimi Francorum regis et in patena est ymago sancti Renati sculpta ; quem calicem obtulit idem dominus huic ecclesiæ et beatissimo Renato die secunda Augusti anno domini millesimo quingentesimo octavo.

Il fut vendu quelques années après 1532.

CALICES D'ARGENT DORÉ.

Les calices d'argent doré étaient fort nombreux et souvent renouvelés : les plus anciens (*antiquæ factionis*) avaient le pied *rond*. Je m'occuperai seulement de ceux dont la description, malheureusement toujours sommaire, présente quelque intérêt particulier.

CALICE DE S. RENÉ.

C'était un fort petit calice d'argent, doré par parties, conservé d'abord dans le trésor, puis dans le grand coffre du chapitre (in magna archa capituli). D'après la tradition, il aurait servi à S. René [1]; à ce titre on le vénérait comme une relique : il a été épargné jusqu'à la Révolution.

CALICE DE L'ÉVÊQUE NICOLAS GERLANT.

XIIIe siècle.

Outre le calice d'or cité plus haut, Nicolas Galant donna « *alium calicem parvum bene ponderantem cum custode ligneo* [2]... »

[1] On lit dans l'inventaire de 1407 : unus calix minimus, antiquæ factionis, in quo, ut communiter fertur, beatus Renatus celebrabat.

[2] Fab., I, p. 2. Le Musée diocésain d'Angers conserve une partie des comptes de Nicolas Geslant ; on y trouve l'article suivant, relatif à ce calice : Item in factione calicii in auro et argento quinquaginta VII solidos et ceptem denarios 1285.

GRAND CALICE DES FÊTES SOLENNELLES.

XVe siècle.

Il fut composé du métal de trois anciens calices : *Est advertendum quod in inventario precedenti erant tres calices veteres de quibus factus unus magnus pulcherrimus calix, qui est in reliquari ecclesiæ.* (Inventaire de 1467). Il pesait dix marcs [1].

AUTRES CALICES D'ARGENT DORÉ DANS LA SACRISTIE.

Inventaire de 1467 [2] :

Unus magnus calix argenteus et deauratus cum patena *esmaillée*, gallice ad ymaginem trinitatis ponderis quatuor marcharum cum duabus uncis et dimidia, quem dedit defuncto *martinus quihart*, custos reliquiarum, dum viveret [3].

Item unus alius calix modicum minor cum patena ad *ymaginem trinitatis* in dicta patena et ad ymaginem *crucifixi* in pede ejusdem calicis. Qui quidem calix est ponderis trium marcharum sex unciarum argenti.

Item unus alter calix de novo factus ponderis duarum marcharum cum dimidia uncia restitutus per dictum *petrum fabri*, loco unius, quem perdiderat.

Item duo calices argenti et deaurati ejusdem factionis in quorum pedibus sunt duæ *ymagines crucifixi* elevatæ, quorum unus est ponderis duarum marcharum cum uncia et dimidia et alius ponderis duarum marcharum cum duabus unciis.

Item unus alter calix cum pede *rotondo* [4] *antiquæ factionis* in pede cujus est una *crux*, ponderis duarum marcharum cum sex unciis.

Item unus alter calix cum patena *antiquæ factionis cum pede rotondo* cum *parva cruce* in pede, ponderis duarum marcharum, quinque unciarum cum dimidia, qui fuit de novo reparatus.

[1] Fab., I, p. 74.

[2] Fab., I, p. 74.

[3] Fab., II, p. 187. Inv. de 1596. Item ung aultre calliee d'argent doré avec sa plataine, qui a esté esmaillée, par dedans laquelle est gravée une Trinité, et sur la patte duquel y a un crucifix, et au dedans sont escripts ces mots : *Martinus Guyard custos reliquiarum ecclesiæ Andegavensis.*

[4] Fab., I, p. 249. Inv. de 1525 ad modum rosæ.

Item unus calix ex argento deaurato cum ejus patena [1] habens in pede *signum crucifixi* ponderans in totum II marcus IIII oncias datus ecclesiæ per deffunctum dominum *Hermanum de Vienna.*

Item unus alius calix etiam de argento deaurato cum una patena [2] et *ymagine crucifixi* in pede, nuper datus per magistrum Q. Philippes ponderis II marcharum VII unciarum.

Item unus alius calix ex argento deaurato cum una patena [3] cum cruce repertus in quadam archa in qua est capsula cum missali qui nuper repertus fuit in dicta archa, data dicta capsula cum missali per deffunctum *funelière*, ponderis II marcharum II onciarum.

Inventaire de 1505 [4] :

Ita unus calix argenti deaurati cum patena ad intra cujus est sculpta *ymago domini judicantis* et in pede est ab uno latere *ymago crucifixi elevata* et ex alio est scutum in medio cujus sunt arma sancti Mauritii et subtus est scriptum : *dono dedit ecclesiæ Andegavensi Joannes de Barra* est ponderis III marcharum II onciarum II grossorum. Est que *scrinium* suum sive *busta de coriso nigro* coopertum [5].

Inventaire de 1532 [6] :

Item unus alius calix argenteus deauratus cum patena argenti deaurata *novæ factionis* datus per magistrum *Jo. Pepin* ponderis duarum marcharum quatuor grossorum [7].

Item alius calix argenteus datus per magistrum Jo. Ortroy dum viveret custodem reliquiarum ad usum peregrinorum ponderis unius marchæ cum dimidio.

[1] Fab., I, p. 217. Inv. de 1505 in qua est ad intra nomen Jhesus.

[2] Fab., I, p. 217. Inv. de 1505, in qua est ad intra ymago domini Judicantis.

[3] Fab., I, p 217. Inv. de 1505 in cujus patena ad intra est manus sculpta.

[4] Fab., I, p. 217.

[5] Fab , II, p. 188. Inv. de 1596. ... sur la patte duquel sont escripts comme en tableau ces mots : Deus dedit ecclesiæ Andegavensi Jo de Barre editus illius sive thesaurarius, regius secretarius 1497 en chiffres.

[6] Fab., I, p. 274.

[7] Fab., II, p. 188. Inv. de 1596. Item ung aultre calice d'argent doré faczonné di plusieurs faczons, en l'email de la pommette duquel y a escript *Jo. Pepin* par les *lettres séparement* et sur la patte y a un *Crucifix en bosse* et deux *petits saincts* avecque sa plataine esmaillée d'émail d'azur ou y a *deux figures de S. Jehan* par li dedans et audessus un Jhesus dans un soleil en gravure.

Inventaire de 1539 [1] :

Item unus calix argenti deaurati in pede cujus est *ymago crucifixi* et *ymagines virginis mariæ et sancti Joannis evangelistæ* et in patena est *manus* sculpta.

Item unus calix argenteus in cujus pede est crux deaurata illius *scriptus Jhesus.*

Ce calice fut employé à *raccoustrer la grand croix d'or parce qu'il estoit rompu par pièces.*

Inventaire de 1596 [2] :

Ung grand callice d'argent doré faict à colonnes, ayant six chatons azurés sur la pommette, et sur *chascun asur* y a un *petit sanctorum* en bosse ; sur la patte duquel callice y a ung *crucifix esmaillé*, avec sa plataine *esmaillée* au milieu. Le tout pesant huict marcs.

Item ung aultre callice d'argent doré tout simple, à la pommette duquel y a huict chatons et à chascun chaton une rose esmaillée avecque sa platine, dans laquelle y a une main et croix en gravure, pesant deux marcs une once.

Item ung aultre callice d'argent doré un peu rompu à la patte, sur laquelle y a ung crucifix et *deux sanctorums* en bosse et à la pommette y a huict roses en chatons avec sa platine toute plaine, au dedans de laquelle est une *figure d'enfant tenant une croix*, pesant deux marcs deux onces.

Item ung aultre callice d'argent doré au dedans de la couppe, à la pommette et bord, ayant huict roses en chatons à la pommette, avec sa platine au dedans de laquelle y a un *saint Cristophe doré et gravé*, pesant un marc et demy, trois gros au juste, lequel callice a été fourni et baillé par maistre Guillaume *Guibrier* naguères sécretain au lieu d'un *autre perdu* de son temps à la sécretainerie.

Item ung aultre callice d'argent doré, dans la coupe à la pommette et aux bords, à laquelle pommette y a huict rosettes de dyvers email, et sur la patte y a ung *crucifix* et deux *sanctorums* en bosse dorée avec sa platine au dedans de laquelle est *ung Jesus gravé* et doré pesant ung marc et demy trois gros.

Item ung aultre petit calice d'argent aussy doré en la couppe, à la pommette et bords, en laquelle pommette sont huict rosettes et sur la patte y a ung crucifix doré en bosse et sur la même patte de l'aultre costé est ung

[1] Fab., II, p. 15.

[2] Fab., II, p. 187.

sainct René gravé en blanc avec sa platine dans laquelle il y a ung *Jesu* doré pesant ung marc.

Item ung aultre petit callice d'argent doré en la couppe, à la pommette et aux bords, comme les deux précédents à laquelle pommette sont six rosettes ou chattons, et au pied de la patte y a une *croix dorée* et gravée, avecque sa platine dans laquelle est une *croix patée dorée* et *gravée* pesant six onces et demye.

Inventaire de 1643 [1] :

Item ung grand calice d'argent *vermeil doré* historié à la coupe et patte de la passion de N. Seigneur et au dessoubs de la patte sont gravées les armes de Mgr Fouquet evesque et au dos de la platine est la resurrection pesant six marcs trois onces.

Item le petit calice avec sa platine pèse quatre marcs deux onces et six gros et autour de la couppe *est eslevé en bosse la cène de N. Seigneur, la prière au jardin des Oliviers* et autres [2].

Item cinq calices d'argent doré par les garnitures avec les platines au pied desquels sont les armes de S. Maurice et le nom *de Jesus au dos des platines* faits de neuf par feu *Brice* [3] et pesant ensemble dix marcs six onces.

[1] Fab., II, p. 334.

[2] Il provenait, comme le précédent, de la vente faite après le décès de Mgr Fouquet.

[3] Brice était un orfèvre d'Angers, très renommé, d'après ce qui suit :

Bibl. mun. *Journal de Louvet*, 1560 à 1634, publié dans la *Revue d'Anjou*, 1855, t. II, p. 281.

Le vendredy 5 : jour d'aoust dudit an 1622, ung nommé Britz, marchand orfèvre d'Angers, a parachevé de rabiller et remonter tout à neuf la grande croix de l'église de Notre-Dame du Ronceray d'Angers, qui se porte à l'entrée de la procession du Sacre, qui passe par ladite église, le crucifiement de laquelle croix est d'or et enrichi de pierreryes et sainctes relicques, laquelle estoit cassée et rompue à raison de l'antiquité et vétusté d'icelle, qui est la plus riche et ancienne croix de ceste ville, sous lequel crucifiement ledit orfèvre a mis un escripteau, dont la teneur en suit : « *En l'année 1622 ceste croix a esté refaicte et renouvelée par Jehan Briz, marchand orfèvre. Regnant lors N. S. Père le pape Grégoire XV, Louis XIII roi de France et de Navarre et Révérende dame Symone de Maillé, abbesse de ladite église de Notre-Dame.* »

Revue d'Anjou, 1856, t. II, p. 308.

Le jeudi 10 juin 1631, Messieurs de la Trinité ont fait leur procession du sacre, où ils ont porté le corps de N. Seigneur dans une riche custode d'argent doré entre deux angelots, faite par *un nommé Briz* marchand, orfèvre audit Angers.

CUSTODES, PIXIDES OU CIBOIRES.

Le Saint-Sacrement fut toujours conservé au maître-autel de la cathédrale d'Angers dans une custode ou ciboire, suspendu soit au moyen d'une crosse de vermeil, de cuivre argenté plus tard, soit par une chaîne passant entre les mains d'un grand chérubin en bois doré qui existe encore. Cet usage ne fut aboli qu'après la Révolution.

Par ailleurs, l'église de S. Maurice ayant une annexe (contemporaine de sa reconstruction au XIIe siècle) destinée aux *paroissiens*, on ne trouve dans les anciens inventaires aucun ciboire, destiné à distribuer la communion aux fidèles ; on ne s'étonnera donc pas de ne pas en rencontrer. Il sera seulement question de la custode, avec laquelle le chapitre portait le Saint Sacrement aux officiers et dignitaires de l'église en danger de mort.

CUSTODE DE LA SUSPENSION.

XIIe siècle.

Normand de Doué, évêque d'Angers de 1148 à 1153 donna une pixide ou custode pour renfermer le saint Sacrement *pixidem mirifici operis, ad reponendum corpus domini super altare dominicum, fabricari fecit* [1]...

L'inventaire de 1505 la décrit ainsi [2] : *Item quædam custos rotunda argentea et deaurata, pluribus lapidibus decorata in quâ dudum reponebatur corpus Christi dominicum et pendebat super majus altare ponderis...*

Elle était hors d'usage depuis 1497 et fut fondue en 1507, d'après la note suivante écrite en marge : *Rasa quia tradita pro ymagine beati Mauritii ex argento faciendâ, circà mensem novembris anno domini M° V° VII°.*

XVe siècle.

Le chanoine René de la Barre donna le 30 mai 1497 un ciboire en vermeil pour renfermer la sainte hostie au-dessus de l'autel. Il

[1] *Cérémonial* de Lehoreau, I, p. 569.
[2] Fab., I, p. 216 et p. 217 v°.

pesait 6 marcs, 5 onces 1 gros, chaque marc évalué alors à 12 livres ; la façon seule coûta 4 livres.

Le Chapitre y fit ajouter une sorte de chapelet, qui en tenait les chaînes le 20 avril 1498 [1].

CUSTODES POUR PORTER LE SAINT SACREMENT AUX MALADES.

Les inventaires de 1255 et 1421 signalent une pixide d'ivoire et une petite pixide d'argent doré, sans destination bien fixe [2]. Celui de 1505 nous en montre une faite de deux burettes trouvées dans le coffre de M. de la Jumellière [3]. *Capti fuerunt urceoli ad faciendam custodem infra scriptam. Item una custos deaurata in pede et infra ponderis unius marchæ cum uno grosso argenti; cum bursâ ad eam reponendam. Item alia parva custos ad reponendam sacram unctionem cum bustâ ad eam reponendam.*

La première servait à porter le *corpus Domini à messieurs du chapitre et aux chappelains* et la seconde *en forme de callice, l'huile sainte aux malades : elles pesaient ensemble un marc et demy* [4].

CUSTODE POUR EXPOSER LE SAINT SACREMENT (OSTENSOIR) [5].

XVe siècle.

L'inventaire de 1286 cite un vase, qui fut sans doute le premier ostensoir de la Cathédrale [6] : *Item cupa cooperta argentea aurata ad portandum corpus domini.* C'était une coupe de vermeil, couverte.

[1] Bibl. mun. Ms. n° 656. I. Custode.

[2] Item pixis eburnea continens in se de Sepuchro Domini. — Item pixis argentea parva deaurata.

[3] Fab., I, p. 249.

[4] Fab., II, p. 144.

[5] Le mot *ostensoir* date du XVIIIe siècle, celui de *Soleil* du XVIIe siècle. Les anciens inventaires désignent le vase employé à exposer le S. Sacrement où à le porter en procession sous le nom général de : *joyau, vaissel, custode, monstrance, tour, reliquiaire, croix, tabernacle, coupe couverte,* ou bien sous le nom spécial de *Sacraire, porte-Sacre, porte-Dieu, abillement à porter Corpus Domini.*

Voir, sur la forme des anciens ostensoirs, la notice et les dessins publiés dans la 2e année de mes *Mélanges de décorations religieuses.*

[6] Bibl. mun. Ms. n° 653, p. 318.

Louis II, roi de Sicile, donna un très beau vase de vermeil. L'inventaire de 1421 dit [1] : *Item custodia ad ponendum seu portandum corpus domini cum angelis, totum de argento deaurato sine lapidibus;* celui de 1505 [2] : *Quoddam magnum reliquarium argenteum deauratum in quo sunt duo angeli crucem sustinentes cum circulo aureo in quo consuevit reponi hostia sacra in die festi consecrationis corporis domini.*

Il se composait de trois pièces, savoir [3] : « 1° *Le piédestal, sur lequel sont deux angelotz de genoux, le tout d'argent doré et d'une pesanteur considérable* (33 *marcs*, 6 *onces*), 2° *la croix d'or, qui s'encloue sur le dit piedestal, d'un côté filigranée et de l'autre gravée des instruments de la passion,* 3° *le soleil aussi d'or, qui est porté sur la dite croix. Ces deux pièces pèsent* 5 *marcs*, 1 *gros; elles sont conservées à part dans une boîte de cuir. Une goupille d'argent suspendue à un cordon de soie, attaché à l'arbre de la croix, servait à y fixer le soleil, quand on voulait exposer le saint Sacrement.* »

La croix d'or, dont il est ici question, avait été donnée à la Cathédrale par Guillaume de Beaumont évêque d'Angers au XIIIe siècle. Voir précédemment à l'article des Croix.

Ce bel ostensoir n'a disparu qu'en 1792 : il avait au moins quatre pieds d'élévation. Eveillon, dans sa Défense du Chapitre d'Angers, p. 123, s'écrie avec admiration :... « *Cette belle grande custode, reconnaissable de si loin qu'on la voit par sa grandeur et la forme singulière, dont elle est composée, une croix d'or supportée de deux grands angelotz d'argent doré, dans laquelle il y a enclavée une pièce notable de la vraie croix de Notre Seigneur, et sur la pointe un beau soleil d'or, contenant la sainte hostie, forme qui ressent une grande antiquité...* »

VASES AUX SAINTES HUILES.

XIIIe siècle.

J'en trouve dans l'inventaire de 1297 [4] : *Item duos picherios cum*

[1] Fab., I, p. 40.
[2] Fab., I, p. 216.
[3] *Cérémonial* de Lehoreau, III, p. 305, et Bibl. mun. Ms. n° 673. Inv. de 1716.
[4] Fab., I, p. 2.

duobus bacinis de argento pro Chrismate et sancto oleo. Ils pesaient 4 marcs et 7 onces [1] : *Item duo pelves et duo ampulæ ad reponendum sanctum Chrisma, ponderis quatuor marcharum cum septem unciis.*

Les deux bassins d'argent sont plus tard remplacés par des assiettes d'étain [2] : *Item deux vaisseaulx à mettre les saintes huilles d'argent doré aux chapperons et bords, à l'un desquels vesseaulx y a une chesnette et un petit fermail d'argent pour le fermer et n'y en a point à l'autre : en chacun des quels vesseaulx y a un petit baston couvert d'argent de la longueur d'iceulx et y a aussy deux assiettes d'estain pour les porter.*

Lehoreau, dans son *Cérémonial* [3], nous parle de ces *deux phioles d'argent, l'une pour le saint chrême, l'autre pour les cathécumènes, qu'on portait sous le dais le jour du Jeudi-Saint.*

BAISERS DE PAIX.

XVe siècle.

Après la mort de l'évêque Harduin de Bueil (1439), un grand nombre de ses ornements et de ses objets précieux furent remis à l'église ; je trouve dans leur énumération, écrite à la suite de l'inventaire de 1421, deux instruments de paix [4] : *Item duæ tabulæ ad osculandum in missis majoribus ad dandam pacem.* L'une était ornée d'un crucifix, l'autre du couronnement de la sainte Vierge [5] : *Duæ tabulæ ad modum pacis argenteæ deauratæ, magni operis, in medio figuratæ, una figurâ Crucifixi, alia corationis.* Elles étaient émaillées et pesaient 4 marcs, 3 onces [6].

Lorsqu'en 1471, le roi René donna pour l'ornement de la châsse de S. Maurille un grand nombre de pierreries, le chapitre en fit enchâsser une à part pour en faire un instrument de paix [7]. *Quædam*

[1] Fab., I, p. 275 v°.
[2] Fab., II, p. 332.
[3] T. II, p. 44.
[4] Fab., I, p. 60.
[5] Fab., I, p. 215 v°.
[6] Fab., II, p. 322.
[7] Fab., I, p. 121. Item una alia tabula de jaspre vel de camahieu ad instar unius pacis, quæ quidem tabula ex ordinatione capituli deputata ad faciendam pacem et ita factum est, ad arma prefati principis.

alia pax circumdata argento deaurato et in medio lapis Agathæ pretiosus, cum parvo crucifixo et cruce argenteis [1] ».

On retrouve cette paix dans l'inventaire de 1646 [2] : *Item deux autres paix, qui servent tous les jours, dans l'une desquelles il y a une agathe enchassée et un crucifix d'argent, et à l'autre il y a une Notre-Dame de Pitié, autour desquelles paix manquent beaucoup de feuillages, qui ont été arrachés et ôtés de force, pesant* 3 *marcs,* 3 *onces.*

Ces quatre baisers de paix étaient exposés sur l'autel entre les reliques, les chandeliers et les textes précieux pour l'orner les jours de fête [3].

Enfin une boîte à hosties, dont le couvercle émaillé servait *de paix* [4] : *Busta de argento ad reponendum panem ad consecrandum. In cooperculo cujus ad intra sunt ymagines Crucifixi, beatæ Mariæ et sancti Joannis Evangelistæ esmaillée gallicè, quod quidam cooperculum deservit ad dandum pacis osculum in missâ, data per defunctum de Barra thesaurarium.*

BURETTES.

Les plus anciens inventaires donnent aux burettes le nom d'*urceoli*, ceux des XVIe et XVIIe siècles les appellent *coppinæ*, chopines. J'en signalerai seulement quelques-unes.

Hugues de Semblancé fit présent de deux burettes d'argent de 2 marcs [5]... *dedit duos urceolos argenteos duarum marcharum.*

L'inventaire de 1646 [6] cite deux burettes, qu'on trouve dans le trésor dès 1486 [7] et qui devaient être fort belles : *Item deux grandes chopines d'argent doré oncques leurs chaperons sur chacun des quels il y a deux boutons enlevés pour marquer vin et eau et sont les dites*

[1] Fab., I, p. 215.
[2] Fab., II, p. 322.
[3] *Cérémonial* de Lehoreau.
[4] Fab., I, p. 249 v°.
[5] *Cérémonial* de Lehoreau, I, p. 369.
[6] Fab., II, p 321.
[7] Fab., I, p. 213. Duo coppiuæ, magni operis, deauratæ, ad deserviendam majori altari.

chopines enlevées en divers endroits de feuilles ou fleurons en façon de trèfles, pesant 6 *marcs.*

Deux autres petites chopines d'argent blanc, faites de neuf, au ventre des quelles sont les armes de S. Maurice, pesant 2 *marcs.*

BASSINS A LAVER LES MAINS.

XIVe siècle.

L'inventaire de 1391 est le premier qui parle de deux paires de bassins à laver les mains du prêtre [1] : *Item duo baçini argentei ad abluendum manus presbiteri missam celebrantis in magno altari ponderantes Vm VIII oncias.* En 1467 ils n'existaient plus, on les avait fondus [2]. *Item duo alii bacini sive platelli novi, qui deserviunt ad majus altare, infestis solemnibus, quorum unus est cum uno esmaillo deaurato et in medio adurato cum ymagine Sancti Mauricii et cum bordis deauratis desuper, ponduis IIIIor marcarum, VII onciarum. Et alter cum esmaillo deaurato et in medio adurato cum ymagine unius hominis et cum bordura deaurata de pondere IIIIor marcarum, VII onciarum cum tribus quarteris.* L'inventaire de 1467 [3] dit qu'ils étaient *vairés* (*vairati*) percés à jour (*perforati*) et destinés à laver les mains du prêtre *et deserviunt ad abluendum manus presbitui missam celebrantis in magno altari*). En 1505 ils furent fondus pour faire la statue de S. Maurice [4].

Guillaume Fournier chanoine en donna deux autres, émaillés à ses armes, ils pesaient 12 marcs moins quatre gros [5].

Un bassin à laver est indiqué aussi dans la composition de la chapelle de vermeil donnée en 1653 par le doyen Gabriel Constantin au chapitre et vendue par celui-ci à M. Denyau, doyen en 1692 [6].

[1] Fab., I, p. 4.
[2] Fab., I, p. 74 v°.
[3] Idem.
[4] Fab., I, p. 217 v°.
[5] Idem.
[6] Fab., II, p. 379.

BASSINS POUR ORNER L'AUTEL.

XIVe siècle.

Aux extrémités de l'autel, devant deux espèces de fenêtres ou crédences on plaçait les jours de fête de grands bassins de vermeil, comme ornements.

J'en trouve deux dans l'inventaire de 1391 [1]; ils avaient été donnés par Louis II après la mort de son père : *Duo alii platelli magni argenti deaurati cum armis in medio... regis Siciliæ, quos dominus Ludovicus, juvenis filius quondam Ludovici regis Siciliæ, fecit afferre eidem ecclesiæ post mortem patris sui ponderis XIIII m. V onc.*

Il n'en restait plus qu'un en 1525 [2]; Jean de la Chesnaie, chanoine, en donne un autre pour faire le pendant en 1541 [3].

Voici ce qu'en disent l'inventaire de 1596 et celui de 1646 [4] :

Item ung grand bassin d'argent doré, dans le quel est un escusson des armes du roi de Sicille, semé de fleurs de lis d'or avecques un soleil, pesant dix marcs bien juste.

Item ung aultre grand bassin d'argent doré sur le bord et en plusieurs endroits du champ, il y a ung escusson et ung soleil auquel escusson sont trois chevrons brisés au milieu d'une couronne verte, pesant cinq marcs, sept onces.

Ils furent vendus au XVIIIe siècle.

AIGUIÈRES.

XVe siècle.

L'inventaire de 1418 en signale une en cristal pour le service de

[1] Fab., I, p. 4.

[2] Fab., I, p. 249.

[3] Fab., II, p. 18 v°. Inv. de 1532. Article ajouté après coup : Item unus alius bacinus sive pelvis argenti in quibusdam bacis deauratus ponderis quinque marcharum septem onciarum, ecclesiæ datus per egregium dominum Johannem de la Chesnaye canonicum mense octobri anno M° X° XLI, in fundo cujus sunt arma, videlicet tres signi azurei in auro.

[4] Fab., II, p. 187 et 332 v°.

l'évêque [1] : *Item unum picherium de cristallo ad ministrandum aquam episcopo dum celebrat, cum una modica cocleari et modici valoris.* Guillaume Fournier, chanoine, en donne deux autres [2] : *Item duo poti seu estamaulx similiter argenti dati per deffunctum Fournier ponderis XIII marcarum VI grossorum, in coopertis quorum sunt arma ipsius deffuncti esmailletz, gallici.* Enfin les inventaires de 1532 et 1561 en signalent une grande en argent [3] qui pourrait être le vase de Cana en porphyre qui aurait été simplement garni en argent : *Item una aquaria argentea grandis, quæ defertur in solemnitate nuptiarum quæ celebrabatur intra octabas Epiphaniæ domini.*

BÉNITIER.

Pendant plusieurs siècles, il n'y en eut qu'un; il fut renouvelé plusieurs fois et toujours augmenté de poids et de volume, par cette tendance au faste, à l'amour du *grand* qui surtout aux XVIIe et XVIIIe siècles prime tout le reste et exagère les dimensions de tous les objets du culte, sans tenir compte de leur destination.

Voici ceux que j'ai relevés [4] :

Inventaire de 1297 : *Item unum benedictarium pro aqua benedicta cum duobus ysopis argenti.*

Item asponsa de argento pro magnis festivitatibus.

Inventaire de 1391 : *Item unum benedictarium pro aqua benedicta ponderis* VIII MARCARUM VI ONCIARUM.

Item unus ysopus ad aspergendum dictam aquam...

Inventaire de 1467 : *Item unum benedictorium cum aspersorio argenteo ponderis* DECEM MARCHARUM *vel cocirca.*

Inventaire de 1532 : *Item unum benedictorium argenteum noviter confectum ponderis* XI MARCARUM *II onciarum II grossorum cum aspersorio etiam argenteo ponderis V onciarum.*

Inventaire de 1599 [5] : *Item ung grand benistier d'argent avec las-*

[1] Fab., I, p. 15.
[2] Fab., I. Inv. de 1505, p. 257 v°.
[3] Fab., II, p. 18 v° et p. 89.
[4] Fab., I, pp. 2, 4, 75 et 249.
[5] Fab., II, p. 227.

pergeouer couvert d'argent, au bout du quel sont les armoiries de S. Maurice.... le tout pesant DOUZE MARCS SEPT ONCES AU JUSTE.

ENCENSOIRS ET NAVETTES.

XIIIe et XVe siècles.

L'inventaire de 1297 en indique quatre [1] : *Item quatuor thuribula de argento, de quibus duo serviunt quotidie ad majus altare et alii duo pro magnis festivitatibus.* Et deux navettes : *Item duo vasa de argento cum duabus cocleariis pro incenso, de quibus unum super deauratum.*

Les grands encensoirs sont renouvelés au XVe siècle, ils pèsent avec *leurs chesnettes et chapperons douze marcs 4 onces* [2].

Voici une navette de l'inventaire de 1467 [3] : *Item unum vas argenteum nuncupatum* PONCRE *galice ad defferendum thus per pueros psallettæ ponderis duarum marcharum cum duabus unciis.*

CHANDELIERS.

Jusqu'au XVIIIe siècle, il n'y eut point de chandeliers proprement dits sur l'autel. Il y avait seulement, sur le mur servant de retable et auquel était appuyé la table d'argent de Normand de Doué, dix pointes de fer scellées, sur lesquelles on mettait autant de grands cierges. Cette disposition du luminaire n'a jamais été modifiée entre le milieu du XVe siècle, époque de la construction de l'autel, et 1699, date de sa démolition. Il ne s'agit donc pas ici de chandeliers d'autel, mais *de chandeliers d'acolyte et autres.*

Il y avait deux chandeliers d'acolyte en *argent blanc* pesant 14 mares et donnés comme neufs dans l'inventaire de 1286 [4] et deux autres très grands laissés à l'église par Louis II, comte d'Anjou, qui mourut le 29 avril 1417 [5].

Ils sont qualifiés de *notabilia* [6], dorés par endroits et pesaient

[1] Fab., I, p. 2.
[2] Fab., I, p. 75 et inv. de 1596. Fab., II, p. 186.
[3] Fab., I, p. 75.
[4] Bibl. mun. Ms. n° 653, p. 318.
[5] Bibl. mun. Ms. n° 895, p. 13.
[6] Fab., I. Inv. de 1421, p. 40.

26 marcs et demi. On les trouve dans l'inventaire de 1646 ainsi désignés [1] : *Deux grands chandeliers d'argent dorés au bout et à la pommette du milieu, à chacun desquels y a huit ymages en bosse d'argent doré, supportés de trois lions par dessoubs la patte et se démontent à virolles.*

Un chandelier était destiné à porter un cierge devant les reliques, quand on les exposait sur une petite table pliante *ad hoc*, attachée à la balustrade du sanctuaire [2] : *Unum candelabrum ligneum argento operato coopertum et munitum cum disco sive bassineto et clave argenteis, quod deservit ad reponendum cereum ante reliquias.*

Enfin le chanoine Jean de la Barre donna un petit chandelier [3] : *Unum minus candelabrum* GODERONÉ *galice de argento variato pondere* 11 *m.* 11 *on.* 11 *g.* qui *servait au grand autel et à la chaire de Monsieur d'Angers, au quel y avait deux bobèches* [4] ; il était fait en *forme de salière* [5].

Il y avait en outre évidemment d'autres chandeliers d'argent ou de vermeil, entre autres les *quatre* qu'on mettait sur l'autel, en plus du luminaire ordinaire entre les reliques, les instruments de paix et les bassins à cinq chapes En 1700, après la consécration de l'autel à la Romaine, on plaça six chandeliers à demeure sur le gradin de l'autel ; je n'en ai trouvé aucune description, ni de ceux mis plus tard sur l'autel à baldaquin.

FLABELLA.

XIIe ou XIIIe siècle.

Sous le nom de *Fabella, philaciæ rotundæ* et de *dyadema*, nos inventaires successifs nous apprennent l'existence dans le trésor de deux éventails, sur lesquels on me pardonnera de m'arrêter un peu longuement.

Celui de 1255 dit [6] : *Item duo* FABELLA, *argentea deaurata, cum lapidibus et baculis argenteis.*

[1] Fab., II, p. 334.
[2] Inv. de 1505. Fab., I, p. 216 v°.
[3] Inv. de 1505. Fab., II, p. 190 et 334.
[4-5] Inv. de 1643. Fab., II, p. 334.
[6] Bibl. mun. Ms. n° 636, p. 210.

Celui de 1286 [1] : *Duo* PHILACIÆ *rotundæ de argento, cum baculis de argento.*

Celui de 1421 [2] : *Item unum* DYADEMA *per modum* PATENÆ, *in qua sunt XXVIII lapides. Item aliud* DYADEMA *fractum, in quo sunt IX lapides et vocatur* DYADEMA VETUS TESTAMENTUM.

Enfin, d'après l'inventaire de 1495, une *croix* était figurée sur le seul qui existât alors [3] : *Quoddam* DYADEMA *cum baculo argenteo, et in eo quædam* CRUX *figuratur et circulus ille in modum dyadematis.*

Les textes précédents se complètent les uns les autres et désignent à ne pas s'y tromper les *disques*, découpés à jour, ornés de croix avec filigranes et pierreries, d'émaux champlevés et de cabochons, exposés au Trocadéro par MM. Basilewski et Sellière, ou conservés sous le nom de *croix stationales* à la cathédrale d'Hildesheim.

Les uns y ont vu des croix *processionnelles* ou *stationales* [4], les autres des *croix de consécration* [5]. Cette dernière explication paraît fort ingénieuse si on compare les disques en question avec les croix de consécration, portées par les statues d'Apôtres de la Sainte-Chapelle ou de la cathédrale de Cologne. On dirait celles-ci copiées sur les disques.

Pour moi, les textes précédents enlèvent toute incertitude, et je n'hésite pas à voir dans ces disques émaillés des *fabella* ou *esmouchouers*, appareils destinés à écarter les mouches du prêtre pendant le saint sacrifice.

« Dès les premiers siècles du christianisme, cet ustensile fut con-
« sidéré comme nécessaire à la célébration des saints mystères. Dans
« les coutumes de Cluny, il est dit que deux diacres doivent tou-
« jours se tenir près du célébrant, munis d'*esmouchouers* pour em-
« pêcher les mouches d'approcher de l'autel [6]. »

L'usage du flabellum paraît avoir été généralement abandonné

[1] Bibl. mun. Ms. n° 653, p. 318.

[2] Fab., I, p. 40.

[3] Fab., I, p. 213.

[4] *Nouveaux Mélanges d'archéologie*, par le P. Cahier. *Décorations d'églises*, p. 277 et 278.

[5] *Catalogue raisonné de la collection de M. Basilewski*, par M. Darcel, p. 76.

[6] *Dictionnaire du Mobilier français* de M. Viollet-le-Duc, t. II, p. 103. Éventail.

vers la fin du XIVe siècle. Jusqu'à cette époque, les inventaires des églises un peu importantes en signalent la présence. On les faisait en diverses matières. Un inventaire de la cathédrale de Salisbury, daté de 1222, en inscrit un *en argent* et deux en *bois* et en *parchemin*. S. Paul de Londres, vers la même époque, en avait un en *plumes de paon*. La cathédrale d'York, mieux pourvue, en pouvait montrer un en *argent doré* du poids de cinq onces, décoré de la représentation en émail d'un évêque. A Rochester, en 1346, le flabellum était en *soie*, ajusté sur un manche d'*ivoire* [1].

La signification symbolique de cet instrument est expliquée dans une lettre d'Hildebert, évêque du Mans, à la fin du XIe siècle. Il devait écarter les mouches de l'autel et rappeler à l'officiant qu'il faut éloigner de son esprit les tentations et vaines pensées. *Flabellum congruum pro pulsandis muscis instrumentum. Dum igitur... flabello descendentes super sacrificia muscas abigeris, a sacrificantis mente supervententium incursus tentationum.*

Les inscriptions, tracées en lettres d'or sur le flabellum en parchemin de Tournus (XIIe siècle), conservé dans la collection de M. Canaud, expliquent le rôle de cet instrument : il rafraîchit et chasse les mouches; il éloigne les oiseaux importuns.

Sunt duo quæ modicum confert æstate flabellum
Infestas abigit muscas et mitigat æstum.
. . . . . .
Hoc decus eximium pulchro moderamine gestum
Condecet in sacro semper adesse loco ;
Namque suo volucres infestas flamine pellit.
. . . . . .
Fugat et obscænas importunasque volucres.

Cet éventail célèbre est en velin, teint par places en pourpre. Dix-huit figures de saints et de saintes sont disposées en deux cercles concentriques sur les deux faces. On y lit des vers dont nous avons cité un fragment et la signature de l'auteur :

Johel me sanctæ fecit in honore Mariæ.

Le manche est en ivoire, orné de quatre personnages et d'animaux se jouant dans des feuillages.

[1] *Dictionnaire de l'Orfévrerie*, par M. l'abbé Texier, p. 763.

Ces manches étaient parfois fabriqués en argent « *Un esmouchouer à tout le manche d'argent.* » (Inventaire de la comtesse Mahaut d'Artois [1].)

Les *flabella* d'Angers, en forme de patène ou de disque, étaient en vermeil, ornés de pierres et portés sur des bâtons d'argent. L'un d'eux est appelé *Vetus testamentum;* on peut supposer que l'autre était appelé *Novum testamentum;* ils devaient servir tous deux à la fois. Enfin, sur l'un d'eux était figurée une croix comme à Hildesheim et ailleurs.

Dès 1495, le trésor n'en possède plus qu'un : il disparaît à son tour en 1561.

L. DE FARCY.

(*La fin au prochain numéro.*)

[1] *Dictionnaire du Mobilier français*, par M. Viollet-le-Duc, t. II, p. 103.

LE TRÉSOR DE GRAN

DEUXIÈME ARTICLE *

I

La hiérathique que nous avons décrite est la seule qui représente l'art byzantin. Tous les autres objets du Trésor de Gran appartiennent à l'art occidental. Dans l'analyse succincte que nous allons en donner, nous suivrons à peu près l'ordre adopté par le savant commentateur du Trésor. Il sera question d'abord de croix et en général des œuvres d'orfèvrerie, puis des étoffes et des objets n'appartenant ni à l'une ni à l'autre de ces catégories. Plusieurs pièces d'orfèvrerie ayant été déjà décrites par M. le chanoine Bock, nous en parlerons brièvement.

La croix qui figure en premier lieu dans la collection (pl. II), le mérite tant par sa richesse et sa valeur artistique que par les souvenirs historiques qui s'y rattachent. On s'en servait autrefois lors du couronnement des rois de Hongrie, et c'est sur elle que l'empereur actuel d'Autriche a prêté serment de garder la constitution et les lois du pays, en ceignant la couronne de saint Etienne. On dit qu'elle a été donnée par saint Etienne lui-même, premier roi de Hongrie. C'est une croix sans image du Sauveur crucifié (*crux non exemptata*). Comme dessin et exécution technique, elle doit être rangée parmi les plus belles et les plus riches croix latines du style roman. Elle est d'or pur orné de filigranes et de pierres précieuses; ce qui la rend plus recommandable encore, ce sont les reliques de la vraie croix, enchâssées dans un cristal, au milieu du quatrefeuille

* Voir le numéro de Janvier-Mars 1881, p. 157.

du centre, et celle de saint Valentin, martyr, qui se trouve du côté opposé, dans une des branches de la croix. Les trois autres branches n'ont plus que des récipients vides. Une inscription gravée sur le bord intérieur de la croix nous apprend que celle-ci a été restaurée en 1634 ; mais l'œil du connaisseur s'aperçoit de suite du principal changement qu'elle a dû subir alors ; en effet, le pied est fait dans un style tout différent de celui de la croix qu'il supporte. Les dessins ci-contre représentent la branche supérieure, vue des deux côtés (fig. 1 et 2), pour qu'on voie la différence qu'il y a dans l'ornementation de la partie antérieure (fig. 1) et du revers (fig. 2) de ce remarquable *pacificale*.

1

2

Le crucifix dit de Corvin mérite une attention encore plus grande, peut-être. Le nom de ce Mécène royal (1457-1490) nous reporte au siècle de la renaissance des arts en Italie et il témoigne éloquemment de l'influence que ce pays a exercé sur les arts en Hongrie. La cour servait de rendez-vous aux artistes en tout genre. Il suffira de nommer Chimenti Camicia, architecte de Florence, Baccio Cellini,

cousin de Benvenuto Cellini et ébéniste éminent, Benedetto de Majano, architecte et statuaire, et André de Fiesole, celui qui a fait le mausolée du cardinal Bacacs. Le célèbre bolonais, Aristote Fioravante, a également travaillé en Hongrie vers la même époque (1467).

La rareté des productions artistiques de cette époque ajoute à la valeur incontestée de la ravissante croix dont il s'agit et qu'on désigne ordinairement sous le nom de *Calvaire*. Le prince Jean, fils de Matthieu Corvin, en a fait don au cardinal Bacacs, en signe de reconnaissance pour des services éminents que celui-ci avait rendus à la maison Corvin, et Bacacs, à son tour, la légua au chapitre de Gran (V. Danko, col. 68). L'inventaire de 1678 l'évaluait à 45,000 fl. d'or. On ne compte pas moins de 219 perles dans ce crucifix en or émaillé, vrai chef-d'œuvre de la haute Renaissance. Il se compose de trois parties : du piédestal, d'une chapelle gothique avec le Christ attaché à la colonne, et du calvaire. Pour les détails, nous renvoyons à l'ouvrage de Danko et de Bock, qui ont tout dit. Quant à la provenance de cette incomparable œuvre d'orfèvrerie, ces deux connaisseurs ne sont pas du même avis.

Le vénérable archéologue allemand admet volontiers que le pied soit l'œuvre des artistes italiens et date de l'époque de Corvin, c'est-à-dire de la seconde moitié du XVe siècle, mais il revendique les deux autres parties aux orfèvres souabes d'Ulm, de Nuremberg ou d'Augsbourg et lui assigne une époque antérieure de cent cinquante ans. Le chanoine de Gran, au contraire, proclame la provenance italienne de l'ensemble. « Selon lui, la manière toute italienne dont les formes gothiques s'y marient à celles de la haute Renaissance, est frappante. » Il estime qu'on a tort de conclure à la double provenance de la croix, parce qu'on y trouve un certain mélange du gothique.

Ne voit-on pas la même chose dans le bel encensoir de Eisenhoit, orfèvre de Wartburg, qu'on a découvert tout récemment? (V. Lessing, Die silberarbeiten von A. Eisenhoit. Berlin, 1880, p. 12, pl. 14). Malgré cette divergence d'opinion sur la croix corvinienne, les deux archéologues s'accordent parfaitement pour en proclamer la haute valeur artistique. Non seulement le connaisseur, dit le Dr Danko avec beaucoup de raison, mais encore tout amateur des arts se sentira épris d'admiration en voyant la ravissante composition du sujet,

l'éclat incomparable des couleurs et la richesse peu commune de décoration répandue d'une main si intelligente. On doit surtout faire attention au parallélisme des saints de l'Ancien Testament et du Nouveau, ainsi qu'à l'emploi de la symbolique médiévale à côté de l'antique tel que le comprenait la haute Renaissance (p. 72). Aussi, ce chef-d'œuvre italien est-il reproduit presque dans sa grandeur naturelle, mais en trois parties différentes (pl. V, VI, VIII), outre la vue d'ensemble, prise de face et du côté opposé (pl. III, IV). La reproduction en eût été plus parfaite, si elle rendait les couleurs si gracieusement variées de l'original et surtout l'impression esthétique qu'il produit sur le spectateur et que la photographie est impuissante à atteindre.

La croix processionnelle désignée sous le nom d'*apostolique* s'appelle ainsi parce qu'elle est portée devant les rois de Hongrie qui s'intitulent ainsi depuis les temps de S. Étienne, leur prédécesseur. On la portait aussi devant les archevêques de Gran, ainsi que l'atteste l'inventaire de 1762 (*Regibus Hungariæ ac archiepiscopo Strigoniensi præferri assolet*); mais depuis que le cardinal Battyany a fait faire une nouvelle croix archiépiscopale, on ne la porte que devant les rois, lors de leur couronnement, et dans d'autres grandes solennités. Elle est en argent émaillé et représente, sur la face antérieure, le Sauveur crucifié avec les demi-figures dorées de Marie, de S. Jean et de Madeleine dans autant de quatre-feuilles qui terminent le croisillon et la branche inférieure de la croix ; dans la rose terminale de la branche supérieure, on voit le pélican, symbole du sacrifice du Christ. Ces figures sont ciselées en haut-relief ; la face postérieure offre dans la rose centrale la ravissante figure de la Mère de Dieu avec l'Enfant-Jésus, et, aux quatre extrémités, les demi-figures en nielle des Évangélistes avec leurs animaux symboliques. Aucun doute n'existe sur la provenance italienne (XVe s.) de cet incomparable travail d'orfèvrerie qui a tous les charmes des peintures préraphaéliques. Le pied et le nœud ont été renouvelés par le Cardinal actuel, ainsi que le dit l'inscription suivante qui se déroule sur ce support : *Crucem restaur. nodum et hastile novum fieri jussit Card. Simor a. D. MDCCCLXXV.*

La croix d'autel, représentant Notre-Seigneur crucifié avec Marie et le disciple bien-aimé de chaque côté (pl. X), est une œuvre de

quelque orfèvre hongrois et une imitation du *Calvaire* dont nous venons de parler. Elle fut exécutée en 1586 pour le comte Zeleméry, administrateur de l'église de Gran, dont on voit au piédestal le blason porté par des griffons. Les figures de Marie et de S. Jean sont en haut-relief. La croix est en argent doré.

Autrement remarquable est la croix suivante en cristal de roche (pl. XI), don d'Étienne Barati, administrateur des biens primatiaux. Elle réunit trois styles et trois époques différentes. La croix elle-même, composée de plaques de cristal taillé, enchâssées dans une bordure d'argent doré, dont les quatre branches affectent à leur extrémité la forme d'une fleur de lis, date du XVe siècle ; la figure du Christ, ciselée en argent, appartient au XVIe siècle, et le piédestal orné des armes du donateur est du commencement du XVIIe (1607). Dans les petites niches placées au-dessus du Sauveur et du reliquaire qui occupe le centre de la croix, on voit d'un côté les statuettes de Marie, de S. Jean et de Madeléine, de l'autre des figures symboliques, peut-être de la Foi, de l'Espérance et de la Charité. En fait de reliques, le récipient ne contient plus qu'une parcelle de la vraie croix.

La croix qu'on donne pendant la sainte messe pour baiser, s'appelle *pax*, *pacificale, osculatorium*. Dans de grandes cérémonies, comme au couronnement des rois, par exemple, on en présente une qui est en or pur, ornée de pierreries et admirablement travaillée dans le style de la Renaissance (pl. XII). Le pied, exécuté bien plus tard (1667), contraste singulièrement avec le reste; preuve assez plausible que le cardinal Szelepchenyi qui a fait ajouter ce piédestal, orné de son écu, avait acquis la pièce par voie d'achat.

Enfin, nous mentionnerons la croix gothique en argent doré (pl. XXX), qu'on donne à baiser à l'archevêque quand il arrive à l'église pour célébrer pontificalement et quand il en sort. Elle n'a pas d'image du Sauveur, mais elle contient, sous un cristal, une relique de la vraie croix ; la richesse d'ornementation s'y marie avec l'élégance des formes, et cela ne pouvait pas être autrement : le nom du cardinal Simor qu'on voit gravé à côté de son écu, nous en donne la raison. Si je ne me trompe, cette belle croix a été faite en signe de reconnaissance pour la guérison de l'éminent prélat d'une grave maladie en 1879.

C'est ici que trouvent leur place naturelle les croix pectorales dont le Trésor de Gran possède un nombre considérable. L'Album n'en produit que cinq; la plus grande de toutes avait appartenu au célèbre cardinal Pazmany dont elle porte le blason avec l'inscription : *Sto Alberto anno MDCXXXI.* Les reliques qu'elle contenait autrefois manquent. A sa gauche vous voyez la croix pectorale du chanoine Boythe, petit chef-d'œuvre d'émaillure, où le luxe de la composition, empruntée au règne animal et végétal, rivalise avec le fini de l'exécution. La croix de l'évêque Pyber, placée du côté opposé, est plus simple, mais élégante. Immédiatement au-dessous de celle-ci, se trouve la croix en or de Telegdy, évêque de Nitra, remarquable non seulement par ses ornements en émail, mais encore parce qu'elle est destinée par son donateur à orner la statue de S. Adalbert, le jour de sa fête, et contient un fragment de la vraie croix. A son opposé, l'artiste a reproduit la croix pectorale de l'archevêque-primat Emmeric Losy, également en or émaillé. Au milieu d'elles et au-dessous de la grande croix de Pazmany, on voit une pendeloque en or émaillé, ayant au milieu une image de la Mère de Dieu, patronne de la Hongrie, avec l'Enfant-Jésus sur ses genoux. C'est un échantillon de l'orfèvrerie de Sieberbürgen, au XVIIe siècle, et un don de Son Éminence, devant orner, en guise de fermoir, quelque chape de la cathédrale.

Personne ne sent mieux que moi l'insuffisance de ces descriptions; mais fussent-elles aussi détaillées que possible, elles ne sauraient donner une idée adéquate des beautés réelles. La photographie elle-même, si parfaite qu'on la suppose (et celles de M. Beszèdes méritent certainement d'être qualifiées ainsi), est impuissante à rendre l'éclat et le jeu des coloris, la variété des nuances, surtout quand il s'agit des œuvres d'art où la finesse du travail est rehaussée par la richesse des matériaux; aucune description, aucune reproduction artistique ne peut remplacer l'inspection de l'original; pour les apprécier comme ils le méritent et pour en jouir, il faut les voir. M. le chanoine Danko a fait la même remarque et à plusieurs reprises: on dirait qu'il regrette de n'avoir offert au public que des photographies noires. Assurément, l'Album du Trésor de Gran aurait beaucoup gagné à être reproduit en chromos et il le méritait; mais, tel qu'il est, il commande l'ad-

miration; l'on doit savoir grand gré à Son Éminence de l'avoir rendu plus accessible aux amateurs.

II

La plupart des croix qui viennent d'être décrites contenaient et contiennent encore des reliques de la vraie croix. Mais il y a dans le trésor de Gran des reliquaires proprement dits et de formes diverses. L'inventaire de 1528 en mentionne un, du XVe siècle, en termes suivants : *Reliquia una argentea inaurata continens reliquias de deplo beatæ Virginis et de tunica inconsutili.* Le médaillon est en

argent doré, de forme ronde, et il a 10 cent. de largeur. La relique de la robe de Notre-Seigneur s'y conservait encore en 1762. Le récipient qui la contenait est placé sous un cristal sur la partie postérieure du médaillon, laquelle est en émail couleur d'outremer

ornementée d'or. La partie antérieure représente le trépas de la sainte Vierge (pl. XXIII), fort semblable, quant au dessin, à ce qu'on voit ordinairement dans l'iconographie grecque. Saint Pierre donnant la bénédiction avec l'aspersoir et saint Jean présentant le cierge sont pourtant des particularités de l'art latin. La composition de l'ensemble et l'expression des figures se ressentent beaucoup des traditions du XIVe siècle. Le rond-creux de la bordure forme une élégante couronne de fleurs où sont enchâssées des pierres précieuses. M. le chanoine Bock, qui a minutieusement décrit cet intéressant et beau médaillon [1], l'attribue, sans hésiter, à l'Allemagne.

Un autre médaillon-reliquaire, également en argent doré et de forme circulaire, figure sur la planche XIII, à côté du calice dit *épiscopal* dont il sera parlé plus loin. Le milieu du médaillon représente l'Annonciation, travail d'un style ferme et énergique. Il est

entouré d'une guirlande qui couronne l'ensemble et rappelle par son style le médaillon de la *Dormition* de la très sainte Vierge, men-

[1] Jahrbuch, etc , p. 444. *Revue de l'Art chrétien,* t. III, p. 396.

tionnée plus haut. On dirait, en les comparant l'un à l'autre, qu'ils proviennent du même maître orfèvre. L'autre côté représente le Christ au tombeau, entouré de la même ornementation. « Le com-

mencement et la fin de l'œuvre de la rédemption, dit M. l'abbé Bock, se trouvent ainsi clairement figurés à la fois [1]. » Il le place avec raison au XVe siècle et l'attribue à l'Allemagne. Il est à remarquer que le même sujet se retrouve sur le magnifique calice *épiscopal* qui date également du XVe siècle.

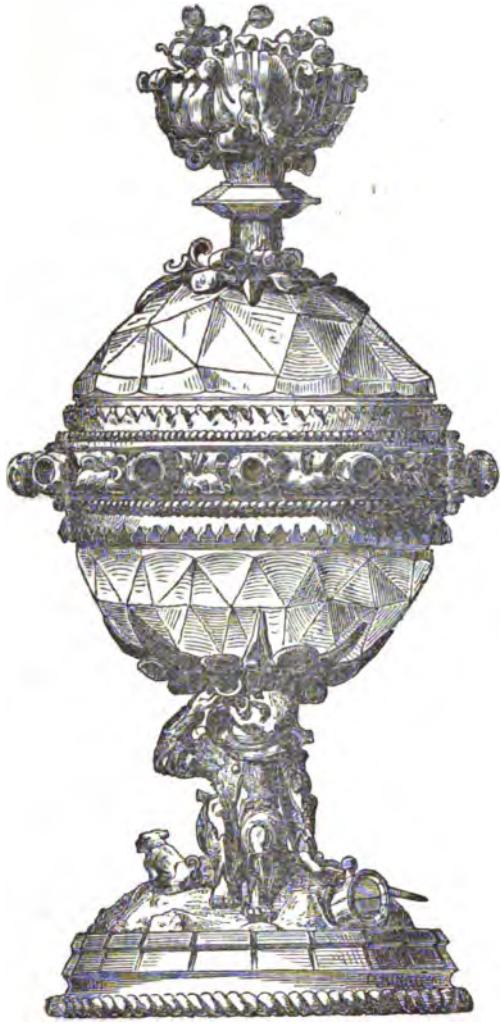
Quant à la destination de ce médaillon, le nom de *formalium* que lui donne M. Danko, d'après le *Cérémonial des évêques*, l'indique suffisamment. On appelle ainsi les croix que les prélats portent sur la poitrine dans des occasions solennelles. L'anse qui recevait la chaîne ou le cordon manque aujourd'hui. Un *formalium* ou *firmaculum* (fermoir) de ce genre, se voit sur le tombeau du cardinal Széch.

La même planche (XXIII) reproduit un autre reliquaire octangulaire en argent doré, représentant le martyre de sainte Catherine. Un *Agnus Dei* en cire blanche, du temps du pape Clément XI (an. 1707), est conservé sous un cristal, sur le côté postérieur. On ne sait pas quelle relique y avait été auparavant. M. le chanoine Danko attribue ce médaillon-reliquaire au XVIe siècle.

La planche suivante (XXIV), met sous les yeux un élégant et riche reliquaire en forme de vase de cristal avec facettes taillées triangulairement, et surmonté d'un bouton en fleur d'émail bleu. Il est supporté par une figure de pâtre, à côté duquel on voit sur l'émail

[1] *Revue de l'Art chrétien*, t. III, p. 395.

vert un chien et des brebis. La bordure du milieu, en argent doré, est ornée de rubis. Ce charmant vase, dont tous les détails sont traités supérieurement, appartient au XVIe siècle. Le chanoine



Bock a mis en avant plusieurs conjectures relatives à sa destination ; celle qui en fait un récipient des reliques figure chez lui en premier lieu, et c'est la bonne. Elle est confirmée par l'inventaire de 1659 disant qu'on y conservait un morceau de la tunique de

Notre-Seigneur (*in hoc asservantur reliquiæ de tunica Christi,.... condam Emerici Agriensis, mortui anno* 1630). Malheureusement, le reliquaire est vide. Son Éminence l'a fait restaurer.

A côté de ce vase-reliquaire on voit sur la même planche un anneau *du pêcheur* d'une grandeur insolite; sa rareté est son unique mérite. Il est en cuivre doré; à sa partie supérieure, il a une pierre rectangulaire de couleur pourpre, mise sous une plaque de cristal. Sur les quatre côtés, on voit ciselés les symboles des Évangélistes; sous l'attribut de saint Matthieu est placée une tiare papale avec fanons pendants et un écu aux trois fleurs de lis; le cercle inférieur de l'anneau porte l'inscription : *P. Sisto.* Comme Sixte IV et Sixte V —les seuls papes dont il puisse être ici question—avaient dans leurs écussons le premier un *chêne*, et le second un *lion tenant une poire;* comme, en outre, parmi les cardinaux créés par Sixte V, Charles de Bourbon avait un blason semblable, il est vrai, à celui de l'anneau, mais non absolument le même, il faut en conclure, avec le chanoine Danko, que l'anneau dont il s'agit n'est autre chose qu'une de ces imitations peu réussies de l'anneau papal, comme on en fabriquait en quantité aux XVIe et XVIIe siècles pour les distribuer aux nombreux pèlerins *ad limina Apostolorum*, désireux d'emporter dans leur pays quelque souvenir *de la ville éternelle.* La photographie de M. Beszèdes représente l'anneau dans sa grandeur naturelle, du côté qui est orné de l'aigle, symbole de saint Jean l'Evangéliste. Revenons aux reliquaires.

L'église métropolitaine de Gran possédait depuis un temps immémorial une très considérable relique de son patron titulaire, saint Adalbert de Prague. Les restes vénérés de ce saint martyr, qu'on conserve à Prague, ayant donné lieu à des controverses au sujet de leur authenticité, le cardinal actuel de Gran, qui est titulaire de l'église de Saint-Barthélemy, sur l'île du Tibre, a obtenu pour son église métropolitaine un fragment du bras du saint archevêque martyr. La relique entière a été apportée à Rome par l'empereur Otton III, qui l'avait obtenue de Boguslas, duc de Bohême, et qui y a bâti en l'honneur de saint Adalbert l'église de Saint-Barthélemy (1000). Le reliquaire a la forme d'un bras en argent; mais la main est dorée. L'ouverture du milieu, ornée de pierreries, fait entrevoir la relique et l'inscription en émail : *E brachio S. Adalberti Romæ*

servato adtulit et heic locavit Joann. card. Simor. A. D. 1874. Trois loups supportent le piédestal.

L'autre reliquaire, en argent doré et de forme ronde, contient, sous un verre de cristal, les reliques de sainte Thérèse et de saint Jean de la Croix. C'est encore Son Éminence qui l'a fait exécuter et enrichir de coraux. Les deux reliquaires figurent sur la même planche (XXXII).

Le trésor de Gran possède trois cornes artistement ornées, dont l'une est affectée à la conservation du saint chrême, les deux autres à celle de l'huile des malades et des catéchumènes. M. Danko a fait reproduire la première, la plus riche et la mieux travaillée, ainsi que la troisième, qui est la plus simple de toutes; M. Bock a donné le dessin de la corne avec l'huile des malades.

On sait que les cornes arrangées de la sorte servaient autrefois soit à l'usage profane, soit à l'usage religieux, et que leur emploi religieux était varié. Ainsi, on faisait des reliquaires qu'on portait dans les processions solennelles; ou bien on s'en servait pour distribuer du vin bénit le jour de saint Jean l'Évangéliste [1]. Aujourd'hui encore ce dernier usage se maintient à la cathédrale de Prague; seulement au lieu de corne on y emploie un vase d'onyx richement orné, dont Charles IV avait fait don à l'église de Saint-Vit, l'année jubilaire de 1350. Mais à Corneli-Munster, près d'Aix-la-Chapelle, autrefois abbaye bénédictine (fondée par Louis le Pieux), c'est dans une corne qu'on distribue du vin bénit aux pèlerins qui y viennent pour la fête de saint Corneille, pape, qui a, comme on sait, une corne pour symbole. Le *chrismarium* de Gran avait originairement figuré aux banquets du roi Sigismond comme une corne à boire. Il est arrondi presque en demi-cercle et mesure environ trente-cinq centimètres dans son plus grand diamètre. La partie supérieure a la forme d'une rose à quatre feuilles dans l'intervalle desquelles sont placés des écus représentant l'aigle allemand ou le lion de Bohême. Au-dessous de cette embouchure, coupée par le milieu pour former un couvercle, règne une bordure divisée en quatre compar-

[1] La distribution du vin bénit ce jour là se rattache probablement au miracle de la coupe attribué au disciple bien-aimé. Les Cérinthiens lui ayant présenté du breuvage empoisonné, l'Apôtre fit sur la coupe un signe de la croix et le breuvage fut purifié. Aussi le représente-t-on avec un calice d'où sort un serpent.

timents, où l'on voit des animaux fabuleux ciselés en or sur fond d'émail bleu foncé, un dragon portant une femme, un petit Amour monté sur un lion, et un génie monté à cheval. La quatrième figure allégorique manque. Dans la partie centrale la plus richement ornée se voit d'un côté le lion de Bohême supporté dans l'air par deux griffons ailés, de l'autre le buste d'un homme ayant dans sa main gauche un livre et sortant d'une couronne. La même figure se répète sur le piédestal.

La pointe de la corne est surmontée d'un édicule avec six niches dans lesquelles sont placés autant d'anges tenant des écussons. Le piédestal qui supporte la corne s'y rattache par une tige contre laquelle sont adossés deux anges jouant de la musique. L'inventaire de 1762 dit que cette belle et élégante corne avait des pieds de griffon (*quasi in griffi pedibus staret*) ; actuellement le piédestal a des formes architecturales ; au-dessus du pied à six feuilles on voit deux lézards au milieu desquels, d'un côté, la figure d'homme mentionnée plus haut, et de l'autre l'aigle allemand à deux têtes — indice certain de l'époque de sa confection. On sait, en effet, que les empereurs d'Allemagne, avant leur couronnement, ne portaient dans leur écu que l'aigle simple ; mais après le couronnement, et cela après le règne de Wenceslas, frère de Sigismond, ils portaient l'aigle double. Ce précieux vase appartient donc à l'époque de l'empereur Sigismond, roi de Hongrie et de Bohême, et fut exécuté lorsque celui-ci avait déjà ceint la couronne impériale (1395-1437). Le docte chanoine Bock, dans sa description magistrale d'une partie du trésor de Gran, se déclare formellement pour cette opinion, qui est aussi celle du Dr Danko, et il donne les dessins tant de la corne entière que de certains détails qui ont été reproduits dans cette *Revue* [1].

Il est à remarquer cependant que le dessin ne rend pas l'original dans son état actuel ; ainsi il y manque l'ornement placé depuis au-dessus de l'embouchure, et la statue de saint Georges terrassant le dragon qui surmonte la pointe opposée. En général, pour se faire une idée plus exacte de l'élégance et de la beauté de ce vase, un des plus riches qui existent dans son genre, il faut en contempler la reproduction photographique de M. Beszèdes (t. XXII). C'est grâce à la libéralité intelligente de Son Éminence le cardinal actuel de Gran

[1] Tome IV, p. 131.

que notre précieux monument de l'art du XVe siècle a été rendu à sa première beauté, ainsi que l'atteste l'inscription gravée dans l'intérieur du couvercle : (*Pristino decori et integritati restituit Joannes Cardinalis* Simor, 1880).

Le vase, en forme de corne, renfermant l'huile des malades, ressemble beaucoup, quant à la forme et l'ornementation, à la corne précédente. Ce qui l'en distingue, c'est d'abord un petit dragon en argent doré et magnifiquement travaillé qui surmonte la partie centrale ; c'est ensuite le support formé de trois tiges dont chacune se termine par un *pied de griffon*. M. Danko ne fait que mentionner ce vase, sans en donner aucune description, sans doute pour ne pas répéter ce qui a été dit par M. le chanoine Bock, qui en a donné, de plus, le dessin.

En revanche, le Dr Danko donne la photographie (pl. XXXIV) de la troisième corne renfermant l'huile des catéchumènes et le saint chrême tout ensemble. Cette corne, la plus simple des trois, a tout à fait l'aspect de griffon ; elle en a les pieds et la tête ; et c'est sans doute de la ressemblance du vase avec cet oiseau fabuleux que vient le nom de *pied de griffon*, appliqué à l'ensemble des vases de cette espèce. M. l'abbé Bock parle d'une petite statue de S. Georges terrassant le dragon, par laquelle se couronnerait la pointe de la corne. Rien de pareil ne se voit sur la photographie ; le chanoine Danko dit même expressément que la pointe se termine par *deux* têtes de dragons, comme d'ailleurs le vase entier se partage en deux moitiés, dont l'une contient l'huile des catéchumènes, l'autre le saint chrême. Il ajoute que, d'après le Pontifical, le nouveau roi de Hongrie devait, à son couronnement, être oint avec l'huile des catéchumènes au bras droit, et que vraisemblablement il y avait, à la cathédrale de Gran, un vase exprès servant à cette fin. Comme aucun inventaire n'en fait la moindre mention, Son Éminence le Cardinal actuel en a fait exécuter un, en forme d'une tourelle gothique, en argent doré, orné d'améthystes (pl. XXXIV). Le socle porte à l'extérieur l'inscription suivante : *Ave S. Oleum quo unguntur reges et reginæ a rediviva Constitutione sub Franc. Josepho I et Elisabetha ;* à l'intérieur, on lit : *F.F. Joan. Simor Aeppus Strigon.* 1867, année du couronnement de l'empereur, où l'on s'est servi du nouveau vase pour la première fois.

Les trois cornes offrent tant d'analogie dans le style, l'ornementation et leur ensemble, qu'il est permis de les attribuer à un même artiste. Quant à la supposition qu'elles avaient appartenu à l'apparat solennel de l'*Ordre du dragon*, fondé par l'empereur Sigismond en 1408, M. le chanoine Danko la trouve peu plausible. Au moins, il n'y voit pas la moindre trace des insignes de cet Ordre, qui consistaient dans un serpent suspendu à la croix où on lisait ces mots : *O quam misericors est Deus*, etc.

Jusqu'en 1877, on se servait de ces trois cornes à la cathédrale de Gran, le jeudi saint, pour la consécration des saintes huiles. Depuis, on emploie au même usage de nouveaux vases faits exprès, sur la commande et aux frais de Son Éminence.

III

Parmi le grand nombre de calices du Trésor de Gran, celui qu'on qualifie d'*épiscopal* (calix episcopalis), se distingue tant par sa richesse et ses dimensions que par la composition de l'ensemble, par le luxe des filigranes et des émailleries, et par l'abondance des éléments architectoniques (pl.XIII). M. l'abbé Bock en a donné une description si détaillée qu'il restait peu de choses à ajouter. Les deux inscriptions en lettres majuscules se lisent ainsi : *Ave vas clemenciæ scrinium dulcoris sacramentum gracie pabulum amoris pignus vite delicie cœli.* (Salut, vaisseau de clémence, arche de douceurs, mystère de grâce, aliment d'amour, gage de vie, délices du ciel.) Au milieu de la coupe : *Calicem istum fecit fieri Benedictus de Zuch nobilis transilvanus p. ipm p(etro) budensis eccle c(anonic)o donatus.* Au-dessous de cette légende, l'artiste a placé six médaillons de forme ovale : l'Annonciation, l'Adoration des Mages, Marie trônant au ciel, N.-S. attaché à la croix, Jésus descendu de la croix ou la *pietà* et le Christ au tombeau. Il a été dit plus haut que le premier et le dernier médaillons se retrouvent sur le *formalium* et semblent appartenir au même artiste. Dans les baldaquins qui entourent la tige et le nœud, en formant comme une construction gothique, on voit les statuettes ciselées du Sauveur, de sa Mère, des Apôtres et de S. Laurent. L'œil se délecte à contempler cette charmante architecture, mais la main du prêtre qui s'en servirait ne doit pas le trouver commode.

M. Danko fait dater ce beau et magnifique calice du commencement du XVe siècle. Le chanoine Bock le met vers le milieu du même siècle et l'attribue à quelque orfèvre souabe.

L'inventaire de 1528 dit qu'on se servait de ce calice pour le reposoir du Saint-Sacrement, le jour du vendredi saint ; (*in diem Parascheven pro sepultura Dominici Sacramenti*). Toutefois, comme il y avait aussi une patène correspondante, il est probable qu'on s'en servait également pour la messe, au moins dans de grandes solennités.

La pl. XIV représente un autre calice également en argent doré et datant du XVe siècle, comme le précédent. L'écu placé sur une des six feuilles du pied (double aigle couronné avec le chapeau cardinalice au-dessus), permet de préciser davantage l'époque où cette remarquable œuvre gothique a été exécuté. L'écusson appartient au cardinal Denis Széch qui gouverna l'église de Gran de 1440 jusqu'à 1465. L'ornementation en filigranes et émaux y domine exclusivement ; l'élément architectural est presque nul. Le chanoine Bock, qui a décrit ce calice dans ses moindre détails (p. 41), et donné un dessin de la partie du pied orné de l'écu de Széch, a deviné juste en disant qu'il avait sans doute appartenu au Trésor métropolitain. Il y était, en effet, autrefois, ainsi que l'atteste l'inventaire de 1659, et il s'y trouve de nouveau aujourd'hui, restauré en 1868 par le successeur actuel de Széch. Sur le nœud, richement ornementé, on lit *Osanhs* (Joannes?) et sous la coupe le nom de *Marria*.

Le troisième calice qui mérite l'attention et qui appartient aussi au XVe siècle se distingue de tous les autres par le luxe d'ornementation en filigrane qui en recouvre la coupe, le nœud et le pied (pl. XV). L'inscription gravée au-dessus du nœud doit se lire : LITERATI, (lettré, savant) et non *Liberati;* sous le nœud — MATHIE. La coupe porte la marque de l'orfèvre A. W. — Le chanoine Bock assigne à ce charmant calice dit *calix ferialis* (c'est-à-dire, servant les jours ordinaires) la fin du XVe sinon le commencement du XVIe siècle ; tandis que le Dr Danko le place au commencement du XVe.

L'autre calice reproduit sur la même phanche XV avait appartenu auparavant à la paroisse de Gran dédiée à Saint-Michel. Il est du XVIe siècle et ressemble au précédent quant à l'émaillure, sans pour-

tant l'égaler en finesse de travail, et en valeur artistique. Son Eminence l'a acquis pour le Trésor métropolitain et fait restaurer.

Nous ne ferons qu'indiquer les quatre calices reproduits sur les planches XVI, XVII et XXVIII. Le premier, en or, porte l'écusson du cardinal Szelepchenyi et appartient par conséquent, au XVIIe siècle (1667). La coupe est ornée de figures en relief de saint Adalbert et des trois vertus : Foi, Espérance et Charité, sinon des saintes de ces noms.

Le second calice avec deux burettes et un plateau, en argent doré, autrefois propriété de l'archiduc Charles-Ambroise, primat de Gran, ne date que du XVIIIe siècle. C'est une œuvre allemande, exécutée avec art et remarquable par les scènes de la Passion de Notre-Seigneur qui sont ciselées sur le pied, la coupe et le plateau. On y voit aussi les quatres évangélistes avec leurs symboles traditionnels. Le plateau surtout est d'une composition très riche, peut-être même un peu trop chargée.

Les deux derniers calices (pl. XXVIII) représentent l'art du XIXe siècle. Ils ont été exécutés d'après les dessins de M. Lippert, architecte de Son Éminence, par M. Anders, de Vienne. Le plus grand des deux a été fait de l'argent trouvé à Vaszar dans une fouille, et orné de pierreries venues de Sainte-Sophie de Constantinople.

Comme couronnement, nous nommerons la *chapelle épiscopale*, contenant tous les objets nécessaires au service divin. Tous ceux qui ont vu cette photographie, en ont admiré la perfection. Plus on la regarde, plus elle devient plastique ; la déception est telle qu'on voudrait saisir chaque vase, afin de le contempler de tous côtés. Rien ne donne une meilleure idée du talent de M. Beszèdes.

Les deux monstrances (pl. XIX et XXIX) représentent des styles et des époques différentes. L'une d'elles (pl. XIX), a la forme d'une chapelle gothique avec force tourelles et clochetons, superposés les uns sur les autres et surmontés d'une flèche. De chaque côté de la monstrance, dont la forme circulaire s'harmonise peu avec le reste, on voit la statue de la Vierge et du Précurseur ; les mêmes figures se retrouvent dans les niches du milieu, au-dessus de la monstrance. Tout en haut, sous un baldaquin, se tient l'Homme de douleur, le calice à la main. La date de cette œuvre est donnée par l'inventaire de 1553, disant qu'elle a été exécutée pour

l'archevêque Paul Varda (1526-1549). On la portait dans les processions solennelles de la Fête-Dieu : *Monstrantia qua in festo Sacri Corporis Christi sacrosanctum gestatur*. Par sa forme architectonique, elle rappelle le mot des Écritures Saintes: *Ecce tabernaculum Dei cum hominibus* (Apocal. 21, 3), comme l'autre monstrance fait penser aux paroles suivantes du Psalmiste : *In sole posuit tabernaculum suum* (Ps. 18, 5). Elle a, en effet, la forme de soleil rayonnant et flamboyant. Le pied, le nœud, la tige et le récipient proprement dit de la divine hostie sont enrichis de diamants, de rubis, d'émeraudes et d'escarboucles. La croix qui surmonte le tout, le pied et l'écu du donateur brillent d'une émaillure multicolore. Le nom du donateur et le motif de la donation sont perpétués dans l'inscription suivante : 22 *Martii* 1872, *medici manu e mortis ereptus faucibus ideoque Deo gratus fieri et datæ a coronato rege crucis lapidibus ornari jussit princ. Primas Joannes Simor*. L'usage de cette monstrance votive est réservé aux trois jours les plus solennels : le jour du nouvel an, le Jeudi Saint et la Fête-Dieu.

L'album de M. Beszédes reproduit encore deux crosses (pl. XXI et XXXI) qu'on ne saurait, sans doute, comparer aux plus célèbres productions de même espèce, telles que, par exemple les deux crosses de l'ancienne collection Soltykoff, émigrées en Angleterre, ou au bâton pastoral du diocèse de Cologne, de Metz ou de Berlin, ainsi que du *pedum* des Bénédictins de Raigern, près Bruun ; de celui de Mondonedo en Espagne, etc., etc. Toutefois sans égaler ces merveilles d'orfèvrerie, elles ne laissent pas que d'être belles et dignes de remarque. La première crosse est gothique, en argent doré, et enrichie de pierreries. L'extrémité de la volute supporte une statuette de la Mère de Dieu assise avec l'Enfant-Jésus et environnée d'une couronne de rayons. Il en est fait mention dans l'inventaire de 1659. L'autre crosse date de nos jours. Elle se termine aussi, à l'extrémité intérieure de sa courbure par une statue d'or de l'Immaculée-Conception, entourée d'une auréole rayonnante. On sait que la même image figure dans l'écusson de S. Ém. le Cardinal Simor qui a fait exécuter cette crosse, la plus riche peut-être qui soit sortie des ateliers modernes. Elle ne compte pas moins de 77 pierres précieuses parmi lesquelles un lapis-lazuli, 2 améthystes, 2 topazes, 18 émeraudes, 16 grenats, 24 rubis, etc., etc. L'année (1879) est in-

diquée dans le chronogramme gravé : *Deiparæ Virgini Joannes Cardinalis Strigoniensis Archiepiscopus pie donavit.*

Nous ne saurions mieux résumer les pages qui précèdent qu'en commentant la belle vignette qui orne les colonnes 61 et 62 du texte original. L'artiste y a habilement réuni, en les coordonnant avec intelligence, les pièces les plus remarquables d'orfèvrerie conservées au trésor de Gran. Au milieu se tient debout la hiérothèque byzantine en forme d'un tableau (pl. I). A sa droite, est placée la Croix sur laquelle les rois de Hongrie prêtent leur serment, et à gauche, le Calvaire attribué à l'époque corvinienne (pl. III); plus loin, une autre croix ou pacificale, qu'on donne à baiser aux grandes solennités (pl. XII). Sur le premier plan, à droite de la hiérothèque on voit le grand calice du Cardinal Zech, (pl. XIV), et à l'extrêmité — celui du cardinal Szelepchenyi (pl. XVI) ; un troisième calice avec des burettes, se trouve du côté gauche. Devant la hiérothèque, se voit un autre reliquaire en forme de vase de cristal avec l'anneau du pêcheur (pl. XXIV). Enfin, les deux monstrances l'une gothique (pl. XIX), l'autre, en forme de soleil (pl. XXIX) et deux vases ayant la forme de corne, dont le plus grand (pl. XXII) conserve le saint Chrême et l'autre aux pieds de griffon, l'huile des malades. Ce dernier ne figure point dans l'album qui accompagne le texte ou plutôt qui l'illustre. A tous ces objets disposés avec une parfaite symétrie sert de cadre une élégante floriture au milieu de laquelle se remarquent les écussons des cardinaux Széch (un double aigle) et Vitez (un lion au-dessus d'une fleur de lis entre deux étoiles). L'ensemble de cette composition plaît à l'œil et il témoigne du bon goût de l'artiste ; en même temps il permet au lecteur de recueillir, comme dans un faisceau, les principaux points qui viennent d'être développés et grave dans sa mémoire l'image, bien que très affaiblie, des plus beaux objets d'art que possède le Trésor de Gran.

J. Martinov, S. J.,
Membre de la Société de Saint-Jean.

(*La fin au prochain numéro.*)

LE CHRIST DEVANT PILATE

PAR

MICHEL MUNKACSY [1]

I

L'AUTEUR ET SON SUCCÈS.

Il est de mode de proclamer que l'art religieux est mort et que les peuples l'ont abandonné et enterré.

Cependant, l'œuvre d'art qui a obtenu, en 1881, le plus grand succès, est une peinture religieuse.

Durant le demi-siècle écoulé, depuis le *Christ* et le *Caïn* de Proudhon et le *Radeau de la Méduse* de Géricault, jusqu'au *Poëme d'une âme* de Janmot, au *Sphinx* et à l'*Orphée* de Gustave Moreau, aux miniatures miraculeuses de Meissonnier, nous avons vu passer sous nos yeux des maitres-peintres dont le génie passionnait la foule : Ingres et Delacroix, Léopold Robert et Decamps, Scheffer et Delaroche, Flandrin, Gleyre, Marilhat, Corot, Paul Huet et tant de paysagistes éminents. Nous ne nommons que les grands morts; il y a des vivants pleins de grandeur : et parmi tous ces génies, il n'en est pas un qui n'ait donné un souvenir au drame évangélique, qui n'ait fait place, dans son œuvre, à l'amour de Dieu et du prochain.

Toutefois, durant cette belle période, le divin se trouvait fort emmêlé au profane. La doctrine esthétique de l'*art pour l'art* concordait avec l'*indifférence en matière de religion;* et lorsque Flandrin, Périn, Orsel, Janmot, Savinien Petit, Lafon, Dumas, Maréchal, Bonnassieux, refoulèrent le courant du naturalisme, on louait l'artisté, sans disputer sur l'esprit de son œuvre.

[1] Conférence faite à la Société de Saint-Jean.

Que les temps sont changés !

L'indifférence et le calme plat sont remplacés par la passion et la lutte; et c'est au beau milieu de nos agitations religieuses, lorsque le Vicaire du Christ est dépouillé dans l'Église opprimée, que surgit une œuvre d'art consacrée à la justification du Christ, devant laquelle œuvre d'art aucune âme vivante ne peut demeurer indifférente.

L'auteur est un Hongrois, jeune encore, orphelin dès l'âge de cinq ans, qui s'est élevé et formé à peu près tout seul, et s'est perfectionné, de son aveu, dans le sein de l'École française. Depuis le *Milton*, qui lui fit une juste réputation à l'Exposition universelle, il a produit quelques toiles où s'exprimaient l'amour de la famille et la sympathie pour les pauvres. Le *Christ devant Pilate* est son debut dans la peinture religieuse; début de Maître, récompensé par l'admiration presque universelle d'un public immense.

Le succès de ce tableau a ce caractère tout particulier qu'il rassemble dans un même concert la voix des croyants et celle des incrédules.

La capitale de la civilisation s'égare-t-elle dans cet unanime élan d'une critique également louangeuse? Chrétiens et naturalistes se donnent-ils la main pour couronner un artiste médiocre, une œuvre qu'auraient à réprouver la Nature et Dieu ?

Cet accord étrange, surprenant, est-il l'effet d'une confusion adultère du bien et du mal? Ne serait-ce pas plutôt le symptôme d'une réconciliation de la raison et de la foi sur le terrain de l'Art, trouvaille d'un instinct droit ou découverte d'un génie inspiré ?

Il a semblé bon à la plupart de nos confrères de soulever la question au sein de notre Société de Saint-Jean, dont la mission est d'encourager l'art chrétien et conséquemment de décourager l'art anti-chrétien.

Notre céleste Patron veut certainement que nous nous rendions compte de nos impressions, et sans doute il nous appelle à porter devant le public un jugement au nom de Notre-Dame, pour la plus grande gloire du Christ.

Nous allons essayer d'apprécier l'œuvre de Michel Munkacsy dans l'esprit de ce que nous osons appeler l'*Esthétique de Saint-Jean*.

Nous nous inspirerons principalement de l'esprit de Rio, le fondateur de notre Société, et nous invoquerons souvent l'autorité de notre savant confrère le Cte de Grimouard de Saint-Laurent. Et, pour justifier et glorifier l'œuvre de Munckacsy, nous appellerons à notre aide la plus lumineuse Voyante de nos derniers temps, Anne-Catherine Emmerich.

Si nous avions à philosopher avec des rationalistes et des matérialistes,

il faudrait se bien garder de se faire assister par une visionnaire. Mais nous causons, ici, entre artistes ; et tous nous savons que l'Art a dû son plus grand lustre au mysticisme chrétien. J'ai donné à lire *la Douloureuse Passion* à Eugène Delacroix. Il m'a dit : « C'est la réalité même, et la plus pathétique. A chaque page, il y a un tableau tout fait. » Ce livre a inspiré à Delaroche ses trois tableaux de la Passion, qui surpassent comme composition et sentiment toutes ses œuvres antérieures.

Nous avons entendu, en présence du *Christ devant Pilate*, un artiste de grande valeur exprimer ce doute :

« Est-ce bien un tableau religieux ?

Question bizarre, à laquelle répond le seul titre de l'œuvre.

Serait-ce, à propos du Christ, une œuvre anti-religieuse, impie ?

Qui donc peut avoir l'idée que l'artiste ait voulu prendre parti pour Pilate contre Jésus, pour le représentant de César contre l'envoyé de Dieu ?

On s'est demandé :

Cet hommage au Christ vient-il d'un chrétien, ou simplement d'un libre-penseur bienveillant, qu'attire et émeut le drame de l'Evangile : Munkacsy ne serait-il qu'un disciple d'Auguste Comte ou d'Ernest Renan ? S'il ne communie point à l'hostie de l'autel, comment pourrait-il communier à l'âme de Jésus-Christ ?

C'est demander si M. Littré a pu faire des actes de charité, n'étant point baptisé. Le Verbe, lumière des cœurs, illumine tout homme venant en ce monde. Tel n'est pas du corps qui est de l'âme de Jésus-Christ. Tels appartiennent au corps et chantent : « Seigneur ! Seigneur ! » à qui le Sauveur dira : *Nescio vos.*

Munkacsy ne fût-il qu'un de nos frères séparés par le schisme, pourrait être *le bon Samaritain de l'Art.*

Voici un homme, le Fils de l'Homme, arrêté, garrotté, volé, blessé, qui gémit sur le chemin de Jéricho.

Passent des artistes élevés dans la piété, même couronnés par l'Académie française, au sein du peuple très chrétien, lévites et prêtres de l'Art, qui ne savent pas s'apitoyer sur la victime et nous faire participer à leur commisération.

Après eux, vient le schismatique de Samarie. Son cœur s'émeut ; ses mains embrassent le patient ; il met le baume dans les blessures, il y verse l'esprit vivifiant de la charité,

Quis horum proximus? Quel est le plus prochain de l'Humanité souffrante? le plus voisin du cœur de Dieu ?

L'artiste Samaritain n'a peut-être point pensé à faire un acte religieux : et il l'a accompli.

Il n'a peut-être pas adoré ni vénéré l'Homme-Dieu : et il ramène vers le divin Cœur même des incrédules, même des adversaires.

Il porte le grand blessé à l'Hôtellerie, et il attire à sa suite les âmes sympathiques. Et il ne s'est pas même douté que cette maison de saint refuge où s'achèveront la convalescence et la consolation, c'est l'Eglise catholique, comme l'explique l'hiérophante des symbolistes, saint Gregoire-le-Grand : *Stabulum*, *Ecclesia*.

« Tous chemins vont à Rome, » dit le bon La Fontaine, avec la sagesse des nations.

Munkacsy fût-il du dehors, serait ramené, lui-même, au sein de l'Eglise par l'instinct de son génie et le labeur de sa bonne volonté.

Mais il n'en est rien.

Notre peintre est né d'une famille d'humbles charpentiers, au sein d'une race très catholique. Pauvre orphelin, il a été privé de direction, éloigné par hasard de nos autels, sans que son âme s'en soit jamais séparée. Ecarté, par le malheur, de la pratique religieuse, il revient par son libre élan au Christ, inspirateur du génie sincère et laborieux.

Toujours préoccupé de l'art religieux, il n'avait pas osé aborder ces hauteurs sacrées, « de peur de faire quelque tableau vulgaire, comme on en fait tant. »

Il a conçu son sujet en 1879, l'a médité longtemps ; et il l'a exécuté dans le courant de l'année 1880.

Munkacsy a dû son premier succès à l'illustration de la poésie et de la piété filiale : il doit son triomphe à la glorification du Christ, principe de tout amour et de toute poésie.

Quelques critiques objectent qu'on n'a pas une impression suffisamment religieuse, faute de sentir dans cette toile le sens divin, l'esprit d'en-Haut, en opposition avec le monde infernal qui fait obstacle au Sauveur.

Pour ma part, je sens ici vivre ma religion, et je n'hésite pas à saluer dans l'auteur de ce tableau un apôtre.

Qu'est-ce qu'un apôtre dans l'Art ?

Un génie qui nous convie, devant le Christ de sa création, à dire dans notre cœur :

« Seigneur, que votre nom soit sanctifié; que ce Juste, qui est là, insulté par tous, soit glorifié par tous et partout; que chacun de nous soit, comme lui, par lui, armé de force morale, pour réaliser ce qu'annonce ce Martyr, le règne de la Justice et de la Paix: que, sur toute la surface

du globe, tombe l'empire du mal, s'éteignent les souffles de la haine ; que la volonté de ce Jésus soit accomplie sur la terre comme au ciel ! »

Qu'est-ce qu'un apôtre dans l'Art ?

Un génie qui nous révèle l'infini dans le fini, Dieu dans l'homme.

Si l'artiste ne nous fait pas sentir à la fois l'Homme et le Dieu, il n'aura pas, même dans un chef-d'œuvre d'art, fait une œuvre religieuse complète et parfaite.

S'il nous fait sentir, vivant devant nous, l'homme juste et l'homme saint, il se sera approché de la perfection, et il méritera de s'entendre dire par le Verbe : « Tu n'es pas loin du règne de Dieu. Continue à le chercher, et tu le trouveras au fond de ton cœur [1]. »

Mais d'abord, le spectateur a besoin de sentir, devant lui, sur la toile animée, vivre l'homme. Nous voulons voir l'Humanité en vie, se mouvant, dans la plénitude de son être.

II.

L'ÉCOLE DES VIVANTS.

(*Argument* [2]).

La cause de l'effet produit par le tableau de Munkacsy, c'est

LA VIE.

Cet artiste est un fils du Dieu vivant, du Tout-Puissant.

Deux Ecoles sont hostiles à la vie réelle et naturelle dans l'art : l'ascétisme pré-raphaéliste, et l'idéalisme académique.

L'Eglise romaine a toujours respecté les variétés libres dans l'unité nécessaire. L'esthétique de saint Jean honore tous les sanctuaires de l'art, et laisse aux Ecoles leur liberté.

Nous devons admettre tous les moyens de l'art pictural : le dessin, le coloris et l'harmonie ; comme en musique, le rythme, la mélodie et l'harmonie. La perfection consiste à les combiner.

Dieu, principe de la vie, veut donner la vie de plus en plus abondante à l'homme.

La pénitence est pour conduire à la vie.

[1] S. Marc, XII, 34 ; S. Luc, XVII, 21.

[2] L'étendue de cette étude nous force à retrancher ce paragraphe. Il sera rétabli dans un tirage en brochure, avec la fin du travail, qui est un appel aux artistes au nom de saint Jean.

S. Jean-Baptiste est l'apôtre de la pénitence ; S. Jean l'Evangéliste l'apôtre de la vie. Que nul ne sépare ces deux anges.

Savonarole a voulu une réforme juste, qui aurait conduit à une renaissance très vivante, mais chrétienne.

L'art peut être religieux sans être absolument mystique ; et il peut être mystique sans être ascétique.

C'est une erreur esthétique de vouloir éteindre la vie du corps. Rien de plus corporel que Marie et Jésus, et rien de plus spirituel. L'esprit vivifie la chair.

Autre erreur de croire que l'art ne peut glorifier que la vie contemplative. Marthe et Marie sont sœurs inséparables. Les anges montent et descendent sur l'échelle de Jacob.

Le naturalisme et le réalisme ne sont un péril pour l'art, qu'autant que les artistes s'isolent de la grâce et répudient l'esprit de sainteté.

III

LE TABLEAU ÉVANGÉLIQUE.

Les ennemis du réalisme ont renouvelé, devant le rude tableau de Munkacsy, la vieille querelle de l'idéalisme académique. Que n'a-t-on pas dit contre les horreurs et laideurs tragiques, depuis *Thyeste* jusqu'à *Hamlet* et jusqu'à l'*Assommoir !*

D'abord, on remarque que cette foule ameutée par l'artiste ne brille point par une extrême propreté. En effet, qui dit propre, dit pur. Le peuple juif, d'autrefois, n'a jamais été réputé pour son exquise pureté et sa délicate propreté. On regrette de trouver là des pieds de race inférieure et sales. L'auteur a pris soin de mettre la saleté sous la couche sociale la plus basse. Ses Pharisiens sont chaussés. Et quant à Jésus, dont nous pouvons dire sous tous les rapports : *Quam pulchri pedes !* outre que ses pieds sont à peine apparents sous sa longue robe, c'eût été manquer à toutes les convenances de la vérité que de passer au lavage académique ses pauvres pieds traînés dans la boue depuis son arrestation : la voyante fille de S. Jean les a vus « fatigués, meurtris, gonflés [1]. »

La critique a généralisé sa querelle en ces termes : « Dans un tableau religieux, le bien doit dominer sur le mal ; or, dans celui-ci, la scène immense est livrée au triomphe des méchants et à l'expression de la laideur morale et physique. »

[1] Anne-Catherine Emmerich, *Douloureuse Passion.*

A ce compte, la critique mettrait à la porte du temple cent œuvres d'art consacrées à l'*Ecce Homo*, à la *Flagellation*, au *Crucifiement*. A ce compte, le *Barabbas* de Charles Muller ne serait pas un tableau religieux. C'est ici un chef-d'œuvre d'ironie. L'ironie est une force dans tous les arts. Lorsque Muller s'est moqué des peuples qui préfèrent la charge de Rabagas ou de Garibaldi à Jésus, il a fait acte de satire religieuse; et c'est Dieu même, en lui, qui se moque des imbéciles et de leurs idoles. *Deus irridebit eos.*

Lady Eastlake écrit: « On a représenté, dans le Prétoire, Jésus jeune, calme, beau, en liberté et en paix, en face de Pilate, sans aucune agitation autour de lui. Il est, en effet, convenable au grand art classique d'écarter toute image de dégradation et de souffrance [1]. »

Comment Jésus serait-il sans souffrance? Sans dégradation, à la bonne heure. Il doit être la souffrance courageuse au milieu de la dégradation.

La question de l'emploi de l'horrible et du laid dans l'art est encore à traiter. Spéculer sur la laideur du vice est, quoi qu'en dise M. Emile Zola, encore plus odieux que de spéculer sur la beauté de la vertu. Laissons tous les tartufes! Faire du laid par plaisir, est ignoble. Employer l'horrible uniquement comme moyen de contraste, c'est permis; mais cela ne dépasse point la théorie de l'*art pour l'art*. L'esthétique catholique s'élève plus haut.

Saint Grégoire le Grand expose que la peinture du mal, même exclusive, si elle a pour but de dégoûter du mal, est œuvre pie, œuvre sainte, et sert efficacement à la victoire du bien. C'est le cas de Muller. Libre à l'artiste d'évangéliser ainsi la justice, *en mode inverse*, par le spectacle de l'injustice ; — ou bien, d'évangéliser directement le bien par le bien.

Il y a deux manières de bien parler, dit le grand pape-docteur : « *De malo bene, de bono bene.* Parle bien du mal, celui qui le réprouve; comme S. Paul [2]. » Voilà de quoi consoler les auteurs du *Demi-Monde* et de l'*Assommoir*.

Au Cénacle, tout sera recueillement, paix, noblesse, beauté, le Seigneur disant à ses disciples : « Vous êtes tous purs, un seul excepté. »

Au Prétoire, c'est le contraire; tout, une seule figure exceptée, tout doit être trouble, désordre, avilissement, abrutissement, laideur.

La toile de Munkacsy porte l'enfer social. Cherchez; vous trouverez là les trois faces de l'homme animal et infernal, révolté contre son Sauveur, sous les traits qu'a résumés Saint Jean:

Le léopard, l'ours et le lion [3];

[1] *History of our Lord.*

[2] XXIII Moral. 1.

[3] Apoc. XIII, 2.

Le gras viveur aristocratique, le démocrate puritain farouche, et le despote autocratique impotent.

Pilate, c'est bien l'antéchrist de nos bas empires, dans son vieux monde à bout, empêchant l'édificateur de la Cité de Dieu, parmi les tumultes de la Babylone anarchique. C'est le *Triomphe de la Mort* au Prétoire que suivra de près le carnaval politicien de la *Danse des morts*.

Dans ce conflit, que devons-nous attendre de l'artiste apôtre ?

Qu'il nous fasse haïr l'iniquité, et aimer la justice.

C'est à quoi réussit Munkacsy. Il démontre que Jésus avait raison contre Juifs et Païens, que ses adversaires n'étaient rien que l'erreur ameutée contre la Vérité, l'injustice contre le Juste ; et il nous fait sauter aux yeux la beauté morale sur le vaste fond de toutes les hideurs.

Ces quarante figures nous donnent toute l'échelle des ignorances, des orgueils, des vanités, des frénésies fanatiques ou impies, des scepticismes, des indifférences bêtes et des brutalités idiotes. Tous les péchés capitaux fermentent autour de la vertu, épanouis en vices méchants ou crapuleux : la superbe, la violence colère, l'envie basse, la cupide avarice, la luxure, la cruauté impitoyable, la rage des destructions, la persécution haineuse et diabolique ; et, pour compléter la clique de l'enfer, il y a là le ricaneur insolent.

Anne Catherine Emmerich a vu, dans le Prétoire païen, l'homme animal représenté par des figures de bêtes et de monstres hybrides. Et elle spécifie que ce bestial et satanique ameutement s'est renouvelé fréquemment durant l'ère chrétienne contre les saints ; et elle prophétise que la scène du Prétoire va se reproduire avec éclat à la fin des temps. Nous y sommes ; nous venons d'entendre la plèbe romaine, poussée par ses pharisiens, hurler sur le cadavre de Pie IX, et préluder ainsi à l'ostracisme final contre le Vicaire de Jésus-Christ.

Nous retrouvons toutes ces bandes atroces dans le tableau de Munkacsy.

Autour de Pilate, représentant de César, qu'Origène, confirmé par Saint Grégoire le Grand, appelle l'esprit vivant du mal : *diabolus, satanas*, voici toute la juiverie diabolique, dans toutes ses couches sociales. Tout est juif, excepté le Procurateur païen et le soldat romain.

A droite, autour de Pilate, les assesseurs des classes dirigeantes, les gentilshommes de la Judée ;

Au centre, la bonne bourgeoisie ;

A gauche, la plèbe.

Le Prince de ce monde qui est tout entier enfoncé dans le mal, *totus in maligno*, avec ses fortes têtes ; puis les têtes étroites ; puis les têtes folles. *Cæci duces cæcorum.*

La fausse science donne le ton et s'impose avec toute la conscience de l'orgueil. Puis, viennent les demi-savants qui raisonnent et discutent pour se démontrer la culpabilité de l'accusé. Plus loin, le troupeau des ignorants aveuglés, qui suivent l'impulsion bêtement, parfois innocemment. A la queue, derrière l'enragé et le curieux, il y a un homme du peuple qui semble demander : « Pourquoi ? Qu'a-t-il fait ? »

Trois acteurs lèvent les mains contre le Christ :

Le maître en Israël qui accuse ;

Le bourgeois, qui appuie l'accusation du geste ;

Le plébéien, qui lance ses deux bras insensés contre le ciel.

Pilate, lui, de ses deux mains ne sait que faire : il va les laver tout à l'heure.

Derrière Jésus, sous le bras levé du Tiers-Etat juif, trois usuriers hideux échangent leurs paroles d'indignation sur cet homme dangereux, qui ose soulever le peuple contre le Mammon de l'iniquité.

Nul ne manque à la série des caractères.

Voici, à droite, le Scribe, insouciant *reporter* du grand journal de la publicité en Israël, qui se dresse contre le mur et se hisse pour voir le spectacle, juger des coups, et rendre compte de l'exécution au public affamé de nouvelles judiciaires.

Et voici l'accusateur, le Pharisien, légiste savant, debout, menaçant, tonnant, grave, majestueux, sincère, passionné, l'aveugle fanatique politicien, jouant son rôle avec une certaine grandeur.

Plus bas, une merveilleuse figure assise, carrée sur sa base et dans sa graisse, ventre splendide, étalée dans son luxe oriental. C'est le Sadducéen, affilié aux Hérodiens viveurs, méprisant l'Homme-Dieu qu'il ne comprend point, irrité d'une mission qu'il ignore, envieux même du martyre.

Dans la foule, à l'opposé de l'accusateur superbe, le démagogue gesticulateur et hurleur, une jeune canaille hideuse.

Au milieu de ces quarante morts, morts à la vie humaine et divine, âmes ensevelies dans leurs vices, décomposées, pourries, puantes, un seul survivant pour avoir commisération et porter respect au sort de Jésus, un seul : c'est une femme, la Femme, l'œil du cœur fixé sur l'ami des enfants, portant son nourrisson qu'effraie l'ameutement des bêtes féroces.

Au centre de cette tempête de l'imbécilité, de l'injustice et de la haine, seul calme, en face de Pilate troublé,

Jésus-Christ.

IV.

L'ART DU CHRIST.

Le Christ : Quel modèle !

Fut-il sur la terre, posant devant toutes nos Académies des Beaux-Arts, quel artiste oserait se croire de force à faire de cet Infini une image fidèle ?

Qu'a fait l'art de la figure du Sauveur, et qu'en peut-il faire encore ?

Qu'en a fait le génie de Munkacsy ?

« Pour faire le Christ ressemblant, dit M. Grimoüard de Saint-Laurent, il faudrait s'élever à des hauteurs désespérantes. Les œuvres des artistes les plus vantés demeurent au-dessous de nos pensées, au point de nous arracher un soupir, quand nous les comparons avec l'idée adorable que nous nous faisons des traits du Sauveur. »

Cherchons, cependant, pour trouver quelques traits caractéristiques.

Et d'abord, en sommes-nous, comme les Grecs, à nous vouer au culte d'un idéal vague, *Deo ignoto ?*

Non : « Le Verbe s'est fait chair, et nous avons vu sa gloire. »

Notre excellent *Guide de l'Art chrétien* ajoute : « Tout annonce que l'art chrétien est en possession d'un type traditionnel pour représenter Notre-Seigneur Jésus-Christ... Entre les milliers d'images diverses, il y a un air de famille. »

Quel est ce caractère ? Et à quelle famille appartient Jésus ?

A la famille universelle. Jésus est l'homme cosmopolite. Voilà le *Fils de l'Homme.*

Jésus-Christ ne doit être ni un Hongrois, ni un Français, ni un Slave, ni un Romain, pas même étroitement un Juif sémite.

Si nous trouvons dans un Christ le caractère simpliste d'une nationalité, d'une race, c'est que l'artiste n'aura point dépassé le sentiment païen ou Juif : c'est que l'inspiration lui sera venue du foyer de la Patrie. Il sera le fils de Juda ou de Minerve, et non l'enfant de Notre-Dame, la Vierge-Mère universelle.

M. Jules Simon vient de déterminer le Sénat à adjoindre au culte de la Patrie, le culte de Dieu.

Dieu le bénisse !

Mais avec cette devise là, on ne va pas plus loin que sous le drapeau de l'Ancien Régime gallican ou anglican !

Dieu et mon Roi !
Dieu et mon Droit !

C'est toujours l'idolâtrie de la Patrie, de la guerre.

L'orgueil national a été jusqu'à la prétention d'avoir sa science, sa philosophie, sa poétique ; on a dit : *L'Esthétique allemande, l'Esthétique française.*

Cette philosophie de l'art se rattache à ce que notre ami Rio a nommé l'*Idéal chevaleresque*, dont nous avons vu la restauration au XIXe siècle dans le culte des *Niebelungen* et des *Chansons de Roland*. Les deux pays qui s'attribuent la direction de la Chrétienté viennent de produire le fruit de leur essence mortelle dans le Champ de Mars et de Bellone, d'Iéna à Waterloo et Sedan. Ce lamentable duel et cette déplorable poétique nous ont rapporté la création la plus puissante de l'art français au Salon dernier : *Le cimetière de Saint-Privat,* de Neuville. Voilà bien nos patriotes aux prises, Prussiens contre Français : c'est atroce autant que superbe, un chef-d'œuvre d'art. Mais où le peintre aurait-il trouvé dans ces frères ennemis une image de l'homme universel, un portrait vivant de l'homme divin ? C'est ici le triomphe de l'homme animal : *Homo homini lupus.* Le Pape seul a crié : « Paix, paix, mes enfants ! » à ces homicides enragés ; aucun n'a écouté le Père et Pasteur. Voilà où nous en sommes, après dix-neuf siècles d'évangélisation. Hélas !

Revenons au nouvel Adam, à notre frère, à notre ami, prince de la paix et de la charité, unique Sauveur et Consolateur. Son éthique ne nous convie point aux éternelles haines et représailles, pas plus que sa politique à la division et à la bataille. Lui, n'oppose point les patries entre elles : il ne les provoque qu'aux émulations pacifiques. Sa devise est

DIEU ET LE PROCHAIN ;

sa bannière ombrage toute l'humanité.

Sous ce drapeau de l'unité sainte s'enrôle le glorieux Hongrois, notre frère, qui salue dans notre France artistique sa mère adoptive, dont le cœur, au fond, est encore de pur sang très chrétien. Aussi, dans l'inspiration de son génie vraiment humain, nous devrons retrouver le Fils de l'Homme, selon la tradition de l'art catholique-apostolique-romain.

Ce caractère d'universalité, d'humanité nouvelle, pleine et parfaite, a été atteint par de rares génies, dans le *Jugement dernier* d'Orcagna, dans la *Transfiguration*, le *Couronnement de la Vierge* et le *Paradis* de Frà Angelico, dans la *Cène* de Léonard, dans la *Transfiguration* et le *Saint-Sacrement* de Raphaël. Là, Jésus-Christ a les caractères du Pontife, du Prophète, du Fils de Dieu. Aucune passion accidentelle ne trouble l'harmonie du type. Dans ces chefs-d'œuvre hors pair, c'est le Christ triomphant, en qui le surnaturel, le divin, doit prédominer. Peut-être l'Ecole française

a-t-elle le droit de présenter à l'admiration de la terre et du ciel, après ces chefs-d'œuvre, la figure du Poussin, *le Christ guérissant les aveugles.* C'est, comme le *Pasce agnos,* de Hampton Court, une scène surnaturelle, sentie et rendue avec une miraculeuse délicatesse.

Le plus souvent, Jésus a été représenté sous un aspect plus humainement passionné et moins général. Il faudrait, ici, passer la revue attentive des *Christs,* depuis les Catacombes jusqu'à la chambre obscure où vient d'être exposée l'œuvre de Munkacsy, au pied des hauteurs de Montmartre. Jetons sur la tradition un rapide coup-d'œil.

Inutile de nous arrêter aux figures plus ou moins indifférentes en matière de religion des maîtres de la décadence italienne, dont le type est dans la *Cène* du Véronèse.

Les *Christs* du Champaigne sont beaux, mais un peu froids, comme les eaux stagnantes de Port-Royal.

Les Jouvenet ont quelque grandeur par le geste et le mouvement.

Nommons et caractérisons quelques-unes des œuvres diversement célèbres.

Nous avons d'abord les *Christs* humbles et doux et suaves, au point de manquer de force et de grandeur, de Lorenzo di Credi, Luini, Cigoli, Schiavone, Agnese Dolci, Quintin Matsys, Moralès, Corrège, Guido Reni et de notre Lesueur.

Le Corrège, qui a fait, à Parme, dans l'église de Saint-Jean, un Ange de Pathmos incomparable, véritablement inspiré, surnaturel, ne s'est pas élevé à la même hauteur dans son *Couronnement de la Vierge*, où le Christ semble plus modelé sur le jeune Bacchus antique que sur le vrai Dieu.

Le Poussin a eu plus de force que Lesueur et parfois jusqu'à la dureté, donnant pour raison « qu'il vaut mieux représenter le Christ en Jupiter qu'en *Père Douillet* ».

Ni l'un ni l'autre, s'il vous plaît, Maître : nous n'avons pas à choisir entre deux monstruosités, pour créer la ressemblance de l'Homme-Dieu.

Murillo, Velasquez, Ribera, le Carravage ont fait le Christ plus fort que beau, médiocrement distingué.

Van Dyck, André del Sarto ont été parfois assez bien inspirés.

Holbein a du caractère, mais trouve peu la beauté.

Le Titien fait le beau humain, et encore d'une humanité peu élevée : il n'approche pas du nouvel Adam.

Rubens est ultra-naturaliste, sauf dans quelques grandes scènes pathétiques.

Rembrand a fait des *Christs* d'un admirable caractère moral, surnaturels par leur attitude ; mais, pour la tête spécialement, il a moins réussi.

« Et je n'ai pas le front de trouver cela beau. »

Raphaël et Frà Bartolomeo nous ont laissé d'admirables *Christs*, passionnés, conservant dans la souffrance la force et la beauté, qui ne doivent jamais disparaître dans la figure de l'Homme Dieu.

Parmi les *Christs* modernes, nous trouvons les types suaves d'Overbeck : celui de Proudhon, d'un effet général poétique ; celui de Ingres (*Pasce agnos*), un noble *poseur*, très puissant, mais dur, figure carrée, courte et lourde ; celui de Flandrin, d'un grand mérite, non sans quelque froideur. Ceux d'Eugène Delacroix sont fort mal jugés, étant mal étudiés ; le *Christ aux Oliviers* (à Saint-Paul-Saint-Louis) est une œuvre d'un caractère surnaturel profond, où le groupe des anges dépasse en valeur poétique la figure même de Jésus.

Le *Christ tenté par Satan* d'Ary Scheffer, qui est d'une nature fade et molle, nous conduit, par le choix du sujet, au Christ fermement expressif de Munkacsy. L'Homme-Dieu et Satan face à face, c'est à peu près le thème de l'œuvre nouvelle.

Mon meilleur ami, une très grande âme, comme Littré, qui n'a point la foi positive faute de l'avoir cherchée, après avoir contemplé fréquemment, longuement l'œuvre de Munkacsy, me criait :

— C'est admirable ! mais ce n'est point un Christ catholique.

— Où vois-tu cela ?

— Oui, admirable, parce que ce n'est pas un Christ catholique.

— Parce que ? Qu'est-ce donc que le Christ catholique ?

— C'est celui que nous voyons dans tous les tableaux mystiques ou académiques, dans votre imagerie populaire, dans vos églises, au Salon annuel : c'est-à-dire, un jeune homme efféminé, exsangue, sans chair ni muscles et sans nerf; sans force d'âme, suave et doucereux jusqu'à la mollesse, bénin jusqu'à la bêtise.

— Grand merci ! Ce Christ-là est le dernier tirage d'une épreuve de la Renaissanee et de la Décadence, le fruit sans couleur et sans saveur de nos églises nationales, où la Religion faussée tendait à s'éteindre. Quand la foi est quasiment morte, quand on n'a plus l'espérance du retour de Jésus-Christ, où trouver l'ardent amour qui fait violence au ciel et ressuscite dans l'art l'Homme-Dieu ?

Le Christ affadi des modernes a pu complaire aux mercenaires, à ceux-là, disent S. Grégoire et S. Augustin, « qui semblent des pasteurs et qui ne le sont point, étant plus attachés aux puissances adverses qu'à leurs troupeaux, qui n'osent gourmander les loups, perdent la parole devant les

ravisseurs, lâchent pied devant les démons [1]. » Ce type-là n'a rien de commun avec le Christ catholique apostolique romain ; rien de commun avec les vrais Vicaires de l'Homme-Dieu : un S. Grégoire VII, qui, après avoir vaincu l'Empereur allemand, trahi par les Romains, déjà Gibelins, au bout de son chemin de la croix, disait : « Je meurs en exil, pour avoir aimé la justice et haï l'iniquité »; un Pie VI, qui résiste au Directoire; un Pie VII, qui tient tête au César français; un Pie IX, qui brave et la royauté et le peuple contre lui conjurés.

Le *Christ* ramolli d'un art avachi n'a rien de commun avec le Christ vivant de la forte génération des Maîtres catholiques : le Poussin, Frà Bartolomeo, Raphaël, Léonard de Vinci, Frà Angelico, Mantegna, Orcagna, Giotto.

Consultons les images et les appréciations de nos éminents esthéticiens Rio, de Rossi, Grimouard de Saint-Laurent, de mesdames Jameson et Eastlake.

Il y a eu plusieurs fluctuations et modifications dans les types évangéliques ; mais, dans la grande tradition autorisée, rien de mou, bénin et doucereux : c'est absolument le contraire.

La plus ancienne image de Jésus, la plus célèbre, est celle que les Papes ont placée précisément sur l'escalier du Prétoire de Pilate transporté à Rome. Ce prototype de nos portraits est viril et grave, tout plein de force et de grandeur. Notre très catholique *Guide de l'Art chrétien* invite les artistes à s'inspirer de ce premier modèle, « pour ne pas tomber à l'excès du côté de la finesse, de la grâce et de la douceur ».

La Sainte-Face dite de Montreuil et le Suaire de Besançon expriment la suprême fermeté dans l'extrême affliction. Ces primitives figures ont-elles été étudiées par Munkacsy ? J'en doute ; mais l'inspiration ramène à la vérité.

Le type sculptural attribué à saint Nicodème est grave, sévère, d'une hardiesse étrange : on dirait d'un Don Quichotte en Israël.

Aux Catacombes, cimetière de Sainte-Domitille, l'image du Christ est très virile et grave. Elle est du IIIe siècle.

Le Christ triomphant, entre Pierre et Paul, du Ve, n'est pas très sévère, mais il est plein de force et de majesté.

Dans le cimetière de Saint-Calixte, le christ, du VIIIe, est d'une force virile et d'une énergie suprême.

Sur la monnaie de Constantin VII (Xe siècle), nous trouvons dans la force la sévérité.

[1] Homélie XIV. Sur S. Jean, tr. 46.

Le christ du Vatican (ivoire), écrasant sous ses pieds le lion et le basilic, est d'une fermeté à la fois sévère et sereine.

Du IVe au VIe siècles, si l'artiste fait des yeux hagards à Jésus, c'est pour exprimer la majesté ; s'il donne des traits rigides et vieillis, c'est dans l'intention de rendre la dignité.

Les têtes byzantines reproduites par Mesdames Jameson et Easlake, sont parfois d'une sévérité dure; elles expriment le caractère du juge plein de rectitude et de fermeté.

Quoi de plus grand et fort que le Christ (mosaïque) de Sainte-Croix-en-Jérusalem, à Rome?

Donc, depuis les temps apostoliques jusqu'au XIVe siècle, depuis les mosaïques d'Orient et les peintures des Catacombes jusqu'à la fresque moderne de Salamine, jusqu'au plafond de la chapelle de Sainte-Hélène (*Santa Croce*), nous trouvons partout et toujours, non point un Jésus mollement suave et douceâtre, mais au contraire le prince de l'Eglise militante, force d'âme dominatrice de la force matérielle, *fortior, dominator dominantium*.

Durant tout le Moyen-Age, le Christ-Roi nous apparaît comme la virilité puissante en personne, *filius masculus ;* et, chose digne d'attention, sa Mère elle-même, dans la liturgie sacrée et dans l'art catholique, nous est montrée comme la *Femme forte*.

Il suffit de citer les deux images prototypes, la *Vierge de saint Luc* et l'*Orante* des Catacombes : tout est, ici, force et grandeur. L'autre fils de Notre-Dame, le jeune et tendre frère du Sauveur, saint Jean lui-même, porte le signe de sa parenté divine, la noblesse et l'héroïsme. Nos *saints Jeans* modernes, pour lesquels des femmes servent de modèles et des femmes faibles, n'ont aucun rapport avec la tradition chrétienne. Comparez à ces âmes énervées et amollies, et même au *saint François* de Cigoli (Louvre), les figures anciennes des anges de Pathmos, de Subiaco et d'Assise : et vous comprendrez à quel point les maîtres mystiques, les Giottino, les Frà Angelico, ont conservé à la génération de Marie et du Christ la vie puissante, intelligente, ardente, attribut constant de la famille catholique.

Au XVe siècle, le type du Christ va se modifier; la douceur apparaît davantage mariée à la force plus charmante. Le Lion de Juda a vaincu ; Pierre a mangé les grands hommes animaux, « quadrupèdes et reptiles de la terre » ; il a fait voyager en pèlerin, à pied, le *Béhémoth* des bords du Rhin à Canossa, obligeant la force matérielle à s'agenouiller devant la force morale. Le César germain est à peu près lié.

Désormais, le Christ va pouvoir apparaître aux peuples soulagés sous les traits du consolateur.

Giotto et Memmi semblent avoir retrouvé l'archétype du *Bon Pasteur* des Catacombes [1]. Là, comme dans le Christ glorifié du XVe siècle, un beau corps plein de force exhale la douceur et la grâce. Orcagna, Frà Angelico, Memling élèvent à sa perfection l'art du Christ; et ils sont suivis sur les hauteurs sublimes par Léonard, Frà Bartolomeo, Raphaël, Francia.

On n'a pas suffisamment remarqué que c'est sous la main même de l'Eglise victorieuse que le *Naturalisme* s'introduit dans l'art. La *Somme de Théologie* de saint Thomas d'Aquin a glorifié l'homme dans sa nature humaine. A la fin du Moyen-Age, Rome rappelle l'humanité à l'exercice de sa force ; elle la convie à l'essor d'une vie plus libre, plus apte à porter la grâce et ses perfections. Après la verge de fer, vient la règle d'or, *de arundine aurea.*

Rio, avec une rare sagacité, a montré la papauté présidant à la vraie renaissance, et, dans son sein pur, informant l'art dans la mesure divine. M. de Grimouard de Saint-Laurent a excellemment analysé cet accomplissement parfait de l'art du Christ au XVe siècle.

Avec Michel-Ange, la figure du Christ recommence à être retrempée en énergie et jusqu'à l'excès et hors de la mesure chrétienne. Ce géant, du moins, s'emporte dans le sens de la force; d'autres font la bascule du côté de la faiblesse. Le Pérugin donne parfois au Christ une bénignité niaise. La terre-cuite dite de Perret et le bas-relief de Pise, singulièrement loués par M. de Saint-Laurent, étaient, je crois bien, la limite extrême au-delà de laquelle l'artiste devait donner au Christ un faux air de l'Apollon superbe et du Bacchus indolent. La Renaissance, bientôt paganisée, se partage entre la force léonine et la grâce féline, deux caractères de l'homme animal : *dureté et mollesse.* Nous avons alors, dans l'idéal de l'art faussé, la domination brutale ou la faiblesse langoureuse. Nous ne retrouvons plus que rarement le Fils de l'Homme, le Fils du Dieu vivant.

Munkacsy nous donne-t-il pour le Christ un Jupiter tonnant ou un petit *Père Douillet ?* Pas plus l'un que l'autre.

Est-ce l'homme, *filius hominis ?* Pouvons-nous dire : Voici l'Homme !

Est-ce l'homme déchu, l'homme animal?

[1] Voir la sculpture de Pise (*Guide de l'Art chrétien,* II, 445); le dessin de Savinien Petit, dans la belle gravure de la *Société de Saint-Luc.*

[2] *Guide de l'Art chrétien,* t. II, 261, 2.

De grands artistes n'ont pas échappé à cette erreur : mêler quelque trace des animaux impurs à la figure de Jésus.

Il était réservé à notre siècle des lumières, où Satan se transfigure en ange de science et d'illumination, de découvrir dans l'homme un fils du singe. Aristophane et Molière revivront pour tuer sous le ridicule cette énorme bêtise.

Les Grecs étaient trop artistes pour permettre à leurs philosophes ces inventions saugrenues. Mais s'ils étaient incapables de voir dans la femme une descendante de la guenon, ils ont souvent attribué à leurs héros les traits de la belle animalité. En contemplant le Père des dieux de Phidias, Aristote aurait pu avoir l'idée de faire sortir le roi de la création du roi des animaux.

Cherchez dans le Musée du Vatican, dans toutes nos collections d'antiques, vous trouverez partout quelque chose de l'homme loup, bouc, cheval, renard, tigre et lion, très rarement quelque chose du fils de l'Homme. Tout artiste idolâtre de l'idéal grec, s'expose à donner au Christ un faux air d'un dieu olympien, c'est-à-dire païen, c'est-à-dire animal, léonin, félin ou jumenté.

Munkacsy n'est point tombé de ce côté, parce qu'il ne penche aucunement vers le monde académique. Au lieu de prendre l'idéal chrétien dans les traditions gréco-romaines, il l'a demandé à la nature vivante christianisée et à l'inspiration d'en haut. C'est pourquoi, dans son Christ, aucune trace de l'animalité plus ou moins anoblie et embellie ; rien n'y rappelle la beauté léonine du Jupiter, ni la force épaisse de l'Hercule-Taureau.

Nous avons devant nous un homme, un fils de l'Homme.

Avons-nous l'Homme-Dieu ?

Avons-nous l'homme parfait, l'homme complet ?

Le christ de Munkacsy n'est pas l'homme fragmentaire, emprunté à telle ou telle race. Il n'est pas juif au degré du peuple qui l'entoure ; il n'est ni romain ni grec. Il est neutre, il tend à l'universel.

Joseph de Maistre, aveuglé par son emportement contre la *Déclaration des Droits de l'Homme*, s'est écrié : « Je connais des Français, des Russes, des Anglais ; je ne connais point l'homme ! » Ce mot n'est pas d'un chrétien catholique. Munkacsy a cherché l'Homme.

Les portraits historiques que nous avons de Jésus et les descriptions des Prophètes nous disent :

« Jésus était beau ; sa tête bien proportionnée ; son nez allongé sans excès ; son front non proéminent, ni fuyant, mais droit. Ses lèvres étaient expressives. Tout en lui annonçait la grâce, la gravité et la prudence.

Son regard, d'une grande limpidité. Son aspect inspirait à la fois l'amour et la crainte. S'il enseignait avec amabilité, il reprenait d'un air formidable : *In reprehendendo et objurgando formidabilis.* »

Nous allons revenir sur ce dernier trait.

On a reproché au regard du Christ de Munkacsy de manquer d'éclair. En voici la raison historique dans la révélation d'Anne-Catherine Emmerich. « C'était, dit la Voyante, un spectacle terrible et déchirant que cette apparition devant Pilate du Fils de Dieu, abaissant sur les flots du peuple *ses yeux éteints.* » La sainte Visionnaire reproduit plusieurs fois ce trait: *l'extinction des yeux ;* et le bon sens lui donne raison.

Si l'artiste a su, tout en diminuant l'éclat du regard, lui conserver la pénétration profonde, c'est un coup de génie ; il a fait un chef-d'œuvre.

Considérons que Jésus, depuis neuf ou dix heures, a traversé l'agonie aux Oliviers jusqu'à la sueur de sang, le baiser de Judas, l'arrestation brutale, les quatre comparutions devant Anne et Caïphe, Pilate et Hérode, le reniement de saint Pierre, et qu'il a passé toute la nuit en prison, où, dit Anne-Catherine, « ses bourreaux ne lui laissèrent pas un instant de repos, le forçant à rester debout sans lui permettre de s'appuyer le corps, de sorte qu'il avait peine à se tenir sur ses pieds fatigués, meurtris et gonflés. »

Voilà de quoi expliquer quelque diminution dans l'éclat de la vie.

Ici se présente le reproche de n'avoir point fait assez sentir dans l'homme la présence du Dieu. Très grosse et délicate question.

L'Académie gallicane fait copier et tient en grande estime des *Christs* du Titien (dans l'*Ecce homo*, la *Femme adultère*) lesquels n'ont absolument rien de surnaturel.

L'*Académie de Saint-Luc* à Rome recommande assurément à l'admiration et à l'étude le *Christ succombant sous la croix,* de Raphaël. Le Fils de l'Homme se retourne avec sollicitude et tendresse vers la Mère douloureuse, avec une expression profonde de compassion pieuse. Mais, je ne vois, dans cette figure, rien de surnaturel, si ce n'est le nimbe filiforme et sec, où manque la lumière électrique et le rayonnement divin.

Si dans le tableau de Munkacsy la divinité ne brille point par le nimbe ou l'auréole au front du martyr, l'artiste n'a-t-il pas son excuse dans la tradition ?

N'est-il pas arrivé à de très grands maîtres de négliger la couronne lumineuse ?

Et n'y a-t-il pas des moments où les rayonnements du Dieu devaient s'éteindre sur la figure de l'homme martyrisé ?

Allons plus loin : n'a-t-il pas convenu, parfois, à Jésus-Christ, de voiler sa divinité ?

Il est des ascètes et des jansénistes qui aiment tant à voir éclater la Grâce et à ne considérer que la Grâce, qu'il leur plairait d'éteindre la Nature.

Disons, d'abord, au point de vue dogmatique, que la nature humaine occupait une telle place dans la personne de Jésus, qu'il a pu s'écrier : « Père, faites que ce calice s'éloigne de moi... Père, pourquoi m'avez-vous abandonné ? » Partout nous entendons le Sauveur parler comme homme et s'appeler le Fils de l'Homme, surtout dans les trois premiers Evangiles, et même dans le livre de saint Jean.

S'il a plu à Jésus-Christ de voiler souvent sa divinité durant son apostolat, n'a-t-il pas pu le faire encore durant sa Passion ? Il en fut ainsi, au témoignage d'Anne-Catherine Emmerich.

« Il me semble, dit-elle, que la divinité du Christ se retirait en quelque sorte dans le Père pour laisser peser toutes les souffrances sur son humanité. »

Et ailleurs : « Notre divin Sauveur laissa prédominer en lui sa sainte humanité. Il permit que le mauvais esprit tentât son humanité, comme il pourrait tenter un homme qui voudrait attribuer à ses bonnes œuvres une valeur propre. »

Et ailleurs : « Satan ne voyait dans le Christ qu'un homme. »

Et enfin, écoutons cette parole profonde et touchante : « J'eus le sentiment que Jésus, se livrant pour les péchés du monde, faisait rentrer en quelque façon sa divinité dans le sein de la divine Trinité ; il se concentrait, pour ainsi dire, dans sa pure, aimante, innocente humanité, et, armé seulement de son amour ineffable, il dévouait cette humanité aux angoisses et aux souffrances [1]. »

Est-ce clair ? Et ne s'ensuit-il pas que tous les sataniques acteurs de ce drame ont pu ne voir devant eux qu'un homme, sans aucune auréole radieuse ? Et n'y a-t-il pas là de quoi autoriser un artiste à éteindre un peu la divinité à un moment quelconque de la Passion !

Mais, au moins, la Critique a-t-elle le droit de demander à voir l'humanité pure, innocente, ineffablement aimante décrite par notre Voyante.

Ici, une autre considération.

Quel sentiment particulier l'artiste a-t-il choisi, a-t-il eu le droit de choisir, pour son *Christ devant Pilate*.

[1] *Douloureuse Passion*, passim.

V

LES DEUX JUGES.

M. de Grimouard de Saint-Laurent divise en quatre scènes le drame de la Passion :

L'Ecce homo,

Le Crucifix,

La Pietà,

L'ensemble du martyre.

Munkacsy prend Jésus avant l'*Ecce homo*, avant la *Flagellation* et le *Couronnement d'épines.*

En général, les maîtres ont choisi pour sujet les abjections, les angoisses et les tortures de Jésus. Plus rarement on l'a montré dominant le monde de ses ennemis.

Munkacsy nous expose très énergiquement le triomphe matériel de l'erreur et du vice ; mais il nous fait voir et comprendre, dans Jésus-Christ, la victoire spirituelle.

Voici *le Juge de ses juges.*

C'est là une inspiration supérieure. La force morale fait contre-poids au déchaînement des passions haineuses, désordonnées, soulevées, débordantes. Ce pauvre monde insensé se croit le maître du Christ : le Christ est déjà vainqueur. Il a dit à ses frères fidèles : « Vous passerez par les mêmes épreuves que moi; mais ayez confiance, j'ai vaincu le monde [1]. »

L'œuvre réalise ce que M. de Grimouard a si bien dit sur la Passion : « L'humanité tout entière est en jeu : d'une part, tout ce que l'humanité peut accumuler de pire; d'autre part, tout ce qu'elle peut réunir de meilleur. »

Sous quel aspect va se présenter cette humanité excellente?

« Il faut, dit M. de Grimouard, à défaut de la majesté divine qui s'est voilée, faire apercevoir, dans cette tête abîmée de souffrances et d'opprobres, des trésors de patience, de mansuétude, de dignité. »

La dignité, oui. La patience, encore oui.

Mais la mansuétude n'est pas l'expression de rigueur à tous les instants de la Passion. Il n'y a point place à la mansuétude, quand Jésus dit de Hérode : « Ce renard ! » Aux Pharisiens : « *Væ! væ vobis!* » Il n'y en a pas nécessairement durant tout le temps que le Juste est en face du juge inique, Pilate.

[1] S. Jean, XVI.

Le Guide a mis beaucoup de douceur dans l'*Ecce homo*. Le Cigoli a fait Jésus beau, doux et humilié. Le Corrége lui a donné un air langoureux. Toutes ces expressions ont leur raison d'être dans l'heure ou la minute choisie par les Maîtres. Mais rien n'empêche de concevoir autre chose selon d'autres moments. L'artiste doit être libre dans son choix. Tout ce que l'on peut exiger de lui, c'est qu'il choisisse une émotion appropriée à son sujet et à son but, et qu'il la dramatise avec puissance.

Ary Scheffer a donné au Christ, sous le baiser de Judas, une expression de mépris et d'amer dégoût. C'est un contre-sens ; car, ici, nous savons que Jésus a conservé sa douceur et sa mansuétude ; nous le savons par ce mot si touchant : « *Amice*, mon ami, dans quel dessein es-tu venu? »

Dans le Christ de Munkacsy, le Christ répond à l'acte, à l'acte possible, logique, historique.

L'un de nos critiques les plus distingués, M. de Pesquidoux (de l'*Union*), après beaucoup d'éloges donnés à la valeur artistique de l'œuvre, fait une grave réserve sur le caractère moral : « Je ne trouve point là, dit-il, l'élément spiritualiste approprié, le sentiment chrétien. Jésus nous fait l'effet d'un novateur, d'un sectaire, d'un rebelle froid, dédaigneux, menaçant, que les Pharisiens ont, comme politiques, le droit de condamner. On regrette de ne pas trouver dans cette figure la douceur attractive et la suave mansuétude qu'exprimaient si parfaitement les mystiques du Moyen-Age. »

J'ai entendu un philosophe éminent dire à mon oreille : « Ce Jésus là, c'est un nihiliste devant le Czar. »

Czar ou César, c'est tout un. Mais l'Homme-Dieu et le nihiliste, cela fait deux. Ne confondons pas le justicier infernal avec le juge céleste, quoique tous deux fassent les affaires de l'Eternel. L'un se possède ; l'autre est possédé. L'un n'a pour mobile que la justice et la fermeté ; l'autre est emporté par la haine et la colère.

Le meilleur des nihilistes, quand il a la faim de la justice, n'en a pas la soif. La soif de la justice, selon la distinction subtile et profonde de saint Grégoire le Grand, c'est la science de la justice.

Le fléau de Dieu qui châtie n'est point la main qui secourt. Le poète dantesque des *Châtiments* n'est point l'Ange de l'*Apocalypse*. L'assassin n'est point le sauveur. L'homme exaspéré par l'iniquité au point de tout nier et racler et détruire, n'est pas l'homme patient et persévérant qui édifie tout. Même le bon larron n'est point le bon Jésus.

Le nihiliste est un cultivateur du néant. Il fait table rase; voilà tout. Il n'enseigne rien; car alors même qu'il porte, au fond, de bons désirs, il les compromet, en se faisant confondre, comme meurtrier, avec le mauvais larron, avec Barabbas, avec les fils du diable homicide.

Le Jésus de Munkacsy enseigne la justice d'une manière éclatante par sa calme passion, exempte de haine autant que d'égoïsme. Il ne cache aucun engin meurtrier sous sa robe. N'ayant ni frappé, ni insulté, il laissera dans l'âme de ses adversaires une impression ineffaçable. Pilate n'oubliera jamais son regard.

Que ce Jésus soit un *libre-penseur*, dédaigneux de César et de son Olympe et de son bas-empire, assurément : seul, il représente la liberté de l'esprit humain. « Je ne prie pas pour le monde. » C'est parole d'Évangile.

Que ce Jésus soit *un novateur*, nécessairement : car il est venu pour renouveler de fond en comble la face de la terre, et son Ange, dans la révélation de saint Jean, nous dit, à la fin des temps : « Voici que je vais faire toutes choses nouvelles : *Omnia nova.* »

Mais avant le renouvellement de la terre sous le souffle de l'Esprit-Saint, avant l'édification de la Cité de Dieu sous la main de Notre-Dame, l'*Apocalypse* expose le Jugement dernier.

Le jugement de l'Eternel ne porte pas seulement sur l'impiété, sur le refus de croire au Christ descendu du ciel pour nous donner la paix ; il porte encore sur l'iniquité qui s'est refusée à rendre la stricte justice à un juste qui a passé faisant le bien, à Jésus, l'ouvrier de Nazareth.

Jésus avait dit au légiste et juge Nicodème, membre du grand-conseil des magistrats juifs : « Tu as peine à croire aux choses du ciel ; mais comprends au moins quand je te parle des choses de la terre [1]. » L'amour de Dieu et du prochain, ce sont choses de la terre ; révélations de la Nature, consignées dans la loi de Moïse ; et Jésus a commencé par enseigner la pratique de ce double amour, par en préciser les formes. Jésus est le Docteur même de la bonne nature, du droit naturel, des droits de l'homme.

Jésus a été représenté par les maîtres de l'Art :

Enfant,

Enseignant,

Souffrant,

Triomphant [2].

Dans l'œuvre de Munkacsy, nous voyons Jésus souffrant et enseignant par sa souffrance même.

Ce que le Sauveur a enseigné, en général, nous le savons par sa première parole, où se trouvent en huit lignes toute son éthique et toute sa

[1] S. Jean, III, 12.

[2] *Guide de l'Art chrétien.*

politique, et conséquemment toute l'esthétique chrétienne. C'est l'échelle des Béatitudes :

L'humilité,
La douceur,
Les pleurs de la pénitence,
La faim et la soif de la justice,
La miséricorde,
La pureté du cœur,
L'esprit de paix,
La sublimité du martyre volontaire.

Toutes les conditions de l'amour du prochain sont là, rappelées à l'âme humaine par le Fils de l'Homme, Fils de Dieu.

Mais l'enseignement a varié suivant les moments de l'apostolat et la convenance des situations.

Ici, dans le prétoire de César et du juge païen, Jésus enseigne spécialement la justice.

La justice implique la rectitude et la fermeté grave.

Y a-t-il des instants où Jésus a dû s'abstenir de son caractère habituel de mansuétude, pour se revêtir de force? M. Grimouard le concède, en prenant soin d'exclure toujours de la figure du Sauveur « tout ce qui sentirait le déclamateur et l'énergumène, et aussi toute austérité sèche, et enfin toute mélancolie tirée et maladive. »

Il est des heures où le Saint des Saints éteint un peu la chaleur de l'Amour pour faire prédominer la clarté de la Vérité. Jésus dit au préfet de l'empire du mensonge. « Je suis venu apporter aux hommes la vérité. » — « Qu'est-ce que la vérité? » demande Pilate, l'impérialiste sceptique; et, sans même attendre la réponse, il tourne le dos à la vérité.

La vérité s'exprime et se résume tout particulièrement dans la justice. La justice, c'est l'équilibre en Dieu, au service de l'humanité.

La justice a été la vertu la plus persistante dans l'humanité avant sa renaissance en Jésus-Christ; son culte est l'honneur du stoïcisme antique. J'ai trouvé plusieurs têtes de justes au musée Chiaramonti; mais où manquent les vertus complémentaires de la prudence et de la tempérance, pour faire équilibre à la force. La force païenne est brutale; la force juive est dure, et toutes deux portent l'épée au service de la Loi. La force spirituelle, la fermeté dans le bien, patiente et persévérante, a été admirablement indiquée par notre grand sculpteur Paul Dubois, au tombeau de Lamoricière. Mais ce brave et doux champion de la justice a encore le glaive.

Lorsque devant le Juste trône l'Injuste, fortement armé de ses lois et de ses soldats, *fortis armatus*, il faut, pour lui enlever ses armes, l'homme

spirituel ; *fortior* [1]. Ce n'est ni le Nihiliste russe, ni le Jacobin français. Orcagna, mieux encore que Paul Dubois, a représenté la force chrétienne : il ne lui donne que des armes défensives, la *tour* et le *bouclier*, avec la *croix* pour l'offensive. *O crux, ave, spes unica !* Telle est l'armure de Dieu et du martyr, vrai fils de Dieu.

Sous cette armure marche le Christ de Munkacsy. Pour voir sortir de cette figure les quatre vertus cardinales, considérez la foule des adversaires, en qui vous reconnaîtrez tous les vices opposés. Tout en eux est absence de bon sens ; tout est déraison, emportement de colère, gestes heurtés, contradictions, traits crispés par la rage féroce, le tout poussant la force à sévir pour le triomphe de l'iniquité.

Quel contraste avec la force d'âme qui les domine par son grand air de réserve, de calme honnêteté, d'inébranlable persévérance. La vertu qui donne le ton à la création de Munkacsy, c'est la justice.

Lady Eastlake et Mme Jameson veulent que le maître du ciel et de la terre, devant ses juges, alors même qu'il est meurtri, ensanglanté, rejeté et livré au mépris, se montre dominant les outrages par sa dignité. Jusqu'ici, d'accord; mais on ajoute : « Le rendre d'une douceur et d'une bénignité sans pareille, voilà le seul moyen de nous inculquer les enseignements évangéliques qui attendrissent les cœurs et les humilient. » M. de Grimouard approuve et conclut : « Ce sont bien là les idées qui ont prévalu dans l'ascétisme et dans l'esthétique moderne. » Ici nous contestons.

Que Jésus-Christ domine la scène par le sérieux et la dignité : à la bonne heure. Mais que l'artiste n'ait à rendre en lui que la suave douceur et la bénignité, en face de Pilate : nous protestons.

Les enseignements de l'Evangile se résument dans les huit Béatitudes; et la note centrale de la gamme, c'est la justice.

La gamme des vertus morales est composée, comme la gamme musicale, de deux groupes ; et les deux tétracordes de cette lyre divine ont pour pivot la justice.

« Bienheureux ceux qui ont faim et soif de la justice...

« Bienheureux ceux qui souffrent persécution à cause de la justice.

Devant le drame de Munkacsy, j'entends résonner, à la quarte et à l'octave, les deux cordes profondes de la justice.

Or, dit saint Thomas d'Aquin, « la justice implique la revendication du droit, et conséquemment la vindication, le jugement et le châtiment de quiconque viole le droit humain [2]. »

[1] S. Luc, XI.

[2] *Somme*, 2e, q. 81 à 120.

La justice étant le sentiment du droit exige esthétiquement la droiture dans l'attitude. Comparez, à ce signe, les deux figures du Christ et de Pilate.

M. de Grimouard de Saint-Laurent a remarqué que Raphaël a représenté la Justice « la main sur le cou d'une autruche ». On cherche la signification de cet emblême : on la trouvera dans la symbolique de saint Grégoire le Grand. L'autruche c'est le contraire de la droiture, qui se dresse et s'élève au ciel ; c'est l'hypocrisie, dont les détours mènent terre à terre aux enfers. Dans le tableau de Munkacsy, parmi ce malheureux *peuple de Dieu* religieusement perverti, nous voyons toutes les variétés des hypocrites, depuis le fourbe achevé jusqu'au béat inconscient, tous conjurés autour de leur pivot, Pilate, l'idolâtre de César [1].

La Justice, me dira-t-on, est représentée dans le palais municipal de Sienne, « assistée de la Paix et de la Miséricorde. » Belle conception, car la Justice miséricordieuse enfante et embrasse la paix, tandis que l'injustice rigoureuse engendre la discorde et la guerre.

Mais un grand artiste, en Allemagne, a figuré l'injustice sous les traits de Néron et a placé le monstre sous les pieds du Juste. Dans cet esprit de vindication spirituelle, Munkacsy a montré le Christ dominant les dominateurs de ce monde des fausses religions, où toutes les hypocrisies grouillent à l'ombre du césarisme.

M. de Saint-Laurent dit du Christ de Frà Angelico : « Le calme et la sérénité dominent : le Sauveur voit et il attend..... Dès aujourd'hui il est roi, et l'on sent qu'il jugera. »

Le Christ de Munkacsy, revendiquant et les Droits de l'homme et les Droits de Dieu devant la Synagogue traîtresse et le Capitole usurpateur, dit plus nettement : « *Rex sum ego,* c'est moi qui suis le vrai Roi, et c'est moi qui suis le juste Juge. » Et il juge, il a jugé dès ce moment-là, car il ajoute : « C'est avec ce titre de roi que je suis né, et c'est pour ce jugement que je suis venu dans le monde, afin de rendre hommage à l'éternelle Vérité, et de confondre et jeter dehors quiconque n'écoute pas en moi la parole de la Justice absolue [2]. »

L'interprétation nouvelle du peintre moderne est justifiée par la prophétie d'Anne-Catherine Emmerich, qui nous montre Jésus déjà juge et juge sévère.

« Le Seigneur, dit la Voyante, parla à Pilate avec gravité et sévérité ; il lui dit en quoi consistait sa royauté et son empire ; puis il lui révéla tout ce que lui, Pilate, avait commis de crimes secrets, lui prédit le sort mi-

[1] Sur Job XXXI Mor. 10.

[2] S. Jean, XII, 31 ; XVIII, 37.

sérable qui l'attendait, et lui annonça que le Fils de l'Homme viendrait un jour prononcer sur lui un juste jugement [1]. »

Le Jugement dernier confirmera ce premier jugement de Jésus au Prétoire ; il sera fondé sur deux livres, la Nature et l'Evangile [2]. C'est comme fils de l'Homme, roi des hommes justes, que Jésus a jugé Pilate, au nom de la bonne nature. Il ne suffisait pas au gouverneur romain de dire : « Je ne connais point ton Dieu, et je ne vois point en toi la divinité. » Etant juge officiel des hommes, il devait distinguer en eux le bien naturel du mal diabolique. C'est pour avoir méconnu en Jésus-Christ tous les *droits de l'homme*, c'est pour avoir écrasé l'humanité parfaite sous le sceptre de l'iniquité la plus inhumaine, que seront condamnés les Césars et les Pilates, tous les princes, préfets et procureurs de même race, qui n'ont pas cessé (et jusqu'à l'heure présente), de sacrifier à leur ambition vulgaire, avec le mauvais larron, le bon larron et le Juste lui-même.

Par tous ces motifs, nous croyons que Munkacsy a très savamment rendu cette rencontre solennelle, sévère, entre le juge césarien et le Juge divin.

Ce sont bien là, face à face, les deux représentants de l'Eglise et de l'Empire. Tous deux sont vêtus de blanc, couleur symbolique de l'unité : l'un chef de l'Ordre universel, constitué dans la vérité humaine et divine ; l'autre chef de la Centralisation, constituée par la force homicide, étayée par la fausse science servile. L'un porte le lin rayé de la pourpre impériale ; l'autre la laine de l'agneau candide. L'un est drapé dans un vêtement ample, propre, splendide ; l'autre serré dans une robe salie par la boue et les crachats de l'homme animal.

Le groupe de Pilate et des notables en Israël figure la propreté et la richesse extérieure ; mais au-dedans, quelles âmes misérables et quel sale monde, quels monuments de la mort et de la pourriture ! *Similes sepulchris dealbatis*. Munkacsy n'a pas eu besoin du *lavabo* : du premier coup d'œil, on voit que les mains de Pilate sont maculées comme son cœur, et qu'aucune eau lustrale de nos bas-empires ne pourra effacer la laideur de ses actes homicides, inspirés par une âme basse et corrompue.

Pilate, l'homme d'Etat, l'aigle de seconde volée, le préfet de César, le ministre du Prince de ce bas monde, double valet de l'empereur et de la foule aveugle, le voici, jugé par un grand artiste, digne interprète et missionnaire du Fils de l'Homme. Le voici tout entier restauré, pétri d'une poigne forte, moulé d'une main sagace, fondu magistralement pour repré-

[1] *Douloureuse Passion*, ch. de l'*Ecce homo*.
[2] Apoc. XX.

senter l'humaine injustice comme dans un bronze vengeur ineffaçable.

Le Fils de l'Homme se concentre là dans son caractère de juge : au contraire, le magistrat césarien se disperse et se dégrade dans toutes les bassesses contraires à l'échelle des béatitudes. C'est l'orgueil et la dureté ; c'est l'oubli de tout examen de conscience, de tout repentir des fautes ; c'est la cervelle ignorante des procédures de l'équité, au-dessus d'un cœur où manque la faim de la justice ; c'est l'âme sans miséricorde ; c'est le païen superstitieux et impur ; c'est le lieutenant du César martial, qui, toujours menteur, dit toujours, même en République : « L'Empire, c'est la paix ! » et n'aboutit jamais qu'à immoler ou exterminer les hommes de paix. C'est enfin le Prince de ce Monde, qui livre les justes à la persécution au profit des injustes.

Nous résumerions volontiers le tableau de Munkacsy sous ce titre :

Le Juste marchant sur les flots de l'iniquité.

Le contraste de l'accusateur sérieux, noble, passionné, et du hurleur absurde, ignoble et bestial ; cette opposition du *hableur* donnant l'impulsion au *gueulard*, est un très bel effet d'art : il est tout à fait dépassé en puissance d'expression par le contraste des deux juges :

Jésus, le juste juge,

Pilate, le juge inique.

Contre le valet de César, qui ne sait que faire de ses mains et de ses dix doigts, irrésolu, indécis, superstitieux, mesquin, chicaneau, lâche, le peintre de génie a dressé le serviteur de Dieu, les bras liés, empêché dans ses actes salutaires par l'imbécilité populaire et la tyrannie césarienne, mais si bien rayonnant *ad intus* de résolution et de fermeté dans le bien, de dévouement religieux, de noblesse, de simplicité et de courage, que son immobilité même prêche le salut certain des hommes et la gloire prochaine de Dieu.

L'exécution de cette œuvre picturale est digne de la conception profonde et de la composition large et grandiose. Le dessin est vigoureux, la couleur magnifique, dans une gamme sombre qu'indiquait le sujet. La lueur du jour, sous la colonnade, fait opposition heureuse, comme un regard de l'Orient céleste sur l'abîme de nos ténèbres. Le tableau est plein d'air, mais d'un air corrompu par les exhalaisons de tant de corps sales ou vicieux, par la respiration de tant d'âmes gâtées. Personne dans l'histoire de l'art, excepté Eugène Delacroix, n'a poussé aussi loin que le peintre de ce Prétoire, *la vie de l'athmosphère dramatisée,* l'expression de l'air vivant mis en merveilleux accord avec le sentiment humain. Il y a là un chef-d'œuvre de clair-obscur, un incomparable modèle de savante harmonie.

Nous ne savons point assez, en général, ce que la puissance du Coloris

peut ajouter à la puissance du Dessin, lorsque toutes deux sont fondus dans le concert de l'Harmonie.

Le dessin, c'est, pourrait-on dire, dans le peintre, le trait de l'électricité ; la lumière s'en dégage, pour s'épanouir en calorique cordial. Tous les juges compétents (un seul excepté), devant le tableau de Munkacsy, ont dit : *Voilà de la peinture chaude !*

La chaleur procède de la lumière, elle-même jaillissant du dessin. La pénétration du génie dans nos cœurs peut être due assurément à la puissance spéciale du dessin, à un simple trait au crayon de Léonard, de Raphaël, d'Ingres, parce que ce dessin, parfois, implique et indique l'Infini de l'Art. Ainsi, en plein hiver, l'arbre dépouillé nous présente encore sa puissante structure, d'un dessin fort à la base, varié et délié dans les rameaux et les ramilles. Mais adviennent, avec le renouveau, la feuille verdoyante, la fleur candide ou dorée et le fruit vermeil, quelle beauté cette parure ajoute au tronc et au branchage ! Ce n'est pas tout : de cette essence végétale, vigoureuse et fine, et de sa parure radieuse s'exhale, avec des parfums variés, une harmonie qui embaume ; et l'âme, alors, sous le dôme ombragé, chante avec les oiseaux du ciel. Il y a dans cet ensemble un mystère de combinaison qui s'accomplit dans ce mot suprême : l'*Harmonie*.

Me comprenez-vous, lecteur ? Moi même je ne me charge pas de vous énoncer clairement ce que je sens. Il y a trente-cinq ans que mon éminent ami, César Daly, le plus fort des libres-penseurs en esthétique, supplie les architectes et les ingénieurs et les artistes académiques de surajouter à leur scientifisme le *respect du sentiment*, et qu'il leur redit le mot de Pascal : « Le cœur a ses raisons, que la raison ne comprend pas [1]. »

Eh bien ! c'est le sentiment cordial qui se dit de l'œuvre de Munkacsy : *peinture chaude*.

Qu'est-ce donc que cette chaleur qui remonte au cœur et l'embrase ? Demandez à S. Jean : « Qu'est-ce que le feu descendant du ciel et du sein de Dieu pour tout dévorer ? » Il vous répondra, avec l'Évangile : « Il y a au ciel un trésor où puise le cœur humain. C'est de l'abondance de son cœur rempli d'en Haut, que le peintre Hongrois a parlé sur la toile, *ex abundantia cordis* [2]. » Alors, grâce à l'afflux de cette cordialité, il s'est produit sous son pinceau comme un reflet de l'accord des énergies du Père éternel et du Fils, qui est « l'art du Père », dans les embrassements miraculeux de l'Esprit d'amour.

[1] *Revue de l'Architecture et des Beaux-Arts.*

[2] S. Luc, VI, 45 ; XII, 34 ; S. Jean, Apoc. XX.

Ce que nous exprimons, ici, en termes mystiques, obscurs, confus et misérables, est compris par les âmes aimantes, qui vivent en communion cordiale avec les Harmonies de Lamartine et celles, plus profondes encore et plus ravissantes, de Haydn, Beethoven et du divin Mozart.

Dans la foule, incessamment renouvelée, qui assiégeait l'exposition du *Christ devant Pilate*, on se sentait tout aussitôt frappé et ému, oppressé, tourmenté, mais on demeurait silencieux. Cet effet de saisissement va se renouveler partout où l'œuvre sera produite. On ne peut pas, comme d'ordinaire, se répandre en observations et disputes. Tous les spectateurs se concentrent. J'ai à mes côtés une femme de grand cœur, qui frémit, qui, de sa main tremblante, montre Pilate, et, passant de l'horreur à la pitié, se met à pleurer. C'est qu'il y a là, en présence, deux humanités : l'homme animal dégradé, parmi les chiens et les porcs, et l'homme divin que seule la femme a su bien comprendre et bien aimer.

La jeune mère commisérante est belle. Le bambino, mal réussi, inachevé, a dû être refait. Nous espérons le revoir tendant ses petites mains vers l'ami des enfants.

Il est regrettable que l'auteur n'ait pas eu l'idée de montrer, au loin, se détachant sur le ciel lumineux, le groupe de Marie, Madeleine et Jean, la mère, l'amante et le frère implorant le ciel pour le sauveur de la terre.

Anne-Catherine signale la présence de ces fidèles élus à la porte du Prétoire.

En somme, arrêtant notre regard sur la figure centrale de cette grande peinture, que devons-nous en penser et en publier ?

Le Christ de Munkacsy ne descend pas du singe.

Tient-il du lion, de l'aigle, du taureau, du coursier ? Est-il fils de Jupiter ou d'Apollon, d'Hercule ou de Bacchus ?

Non.

Est-il cousin de Samson, Phineès ? Y a-t-il rien en lui du Moïse de Michel-Ange ?

Non, non.

Dans cette figure, aucune impression de l'homme animal, aucun ressouvenir des anciens régimes, païen et juif. L'artiste sait, par science acquise ou par instinct, que les dieux des nations antiques sont des démons, et que le législateur des Hébreux ne suffit point au triomphe de la justice [1]. Donc, il n'a mêlé à la pureté de son inspiration aucun ferment de la malice antique, aucun vieux levain de la synagogue.

[1] *Dei gentium dæmonia.* Ps. 95. S. Matth., XII, 26; S. Jean, VI, 32.

Nous avons devant nous un homme,—l'homme,—une image du Fils de l'Homme.

L'artiste a-t-il donné à son héros les vertus naturelles, les plus hautes, que comportent le personnage et la situation ?

Oui.

Jésus, seul contre tous les hommes injustes, devant le juge inique, apparaît-il comme un Juste ? Est-il debout, sans reproche et sans peur ? domine-t-il par sa force morale invincible la tempête des forces brutales déchaînées ? Est-il l'homme de la bonne nature et de la nature la plus élevée, persécuté sans raison ? Est-il une image de la Justice, jugeant, au nom du Droit éternel, le juge mondain organe de l'iniquité ?

Tel est le sujet. Nous le croyons, à cet égard, parfaitement réussi.

Cet homme juste porte-t-il en lui la force? y a-t-il dans sa force virile la prudence qui modère, la confiance qui soutient, la persévérance qui porte en avant, la patience et la fermeté qui rendent inébranlable?

Oui, nous avons senti la présence réelle de ces divines vertus.

L'artiste nous fait-il, en outre, sentir dans ce Juste plus fort que les empereurs de ce monde, une force plus qu'humaine, impliquant la faim et la soif d'une justice supérieure, une intelligence et une science de la vérité plus haute que toutes les visées des Scribes juifs et de nos modernes judaïsants, le sentiment d'une sagesse plus parfaite que toutes les sagesses de la Rome des Césars, de l'Athènes de Périclès ?

Oui : en mon âme et conscience de fils de saint Jean, je déclare et je soutiens que le peintre a créé là un Juste et un Sage supérieur aux grands hommes de la vieille Jérusalem et aux dieux et héros de la Grèce.

Le Jésus de Munkacsy est-il le plus beau d'entre les fils des hommes, *pulcherrimus?*

Non, en vérité, non.

En réalité Jésus est plus beau ; notre Jean est plus beau. Ce sont les fils de la Beauté même.

Mais nous connaissons fort peu de *Christs* faits de main d'homme, dans l'histoire de l'art, qui soient plus beaux que celui-ci.

Il manque ici, avec l'auréole, un rayonnement divin. Sans doute, la tradition et la prophétie autorisent à supprimer le nimbe et même à éteindre quelque peu la divinité. Toutefois la figure pourrait, je pense, gagner en beauté surnaturelle. Ce gain est peut-être acquis au grand art religieux, car l'artiste, il me l'a dit, n'était pas lui-même satisfait de son Christ, et Madame Munkacsy préfère, comme lui, l'étude (en robe rouge) exposée auprès du tableau. Beaucoup de bons juges sont de leur avis; et je ne doute pas qu'un coup de ce vaillant pinceau aura donné à la tête, avec

plus d'élévation religieuse, une plus parfaite ressemblance avec l'Homme-Dieu [1].

Même, dans la première création, nous déclarons avoir contemplé une image de Jésus relativement très belle; et, sans contester l'insuffisance de la tête au point de vue de l'Absolu divin, nous soutenons qu'elle est digne de prendre rang parmi les inspirations des maîtres. Plus j'ai regardé, étudié l'ouvrage, plus l'expression forte de ce Christ m'a pénétré de vénération et de sympathie. Cette figure du Juste me paraît dominer, régler, justifier, sanctifier l'œuvre entière, et je l'estime tout à fait digne de l'admiration, de l'affection et de la reconnaissance de la confrérie de Saint-Jean.

Munkacsy pourra-t-il peindre le Christ sur toute l'échelle des Béatitudes?

Nous l'espérons, et nous y comptons.

Qu'il s'alimente de l'Évangile et de l'Apocalypse, et aussi des révélations d'Anne-Catherine Emmerich ; et nous le verrons conduire le Christ sur son chemin royal et jusqu'à sa croix glorieuse. *Ita in gloriam!* Ainsi, l'artiste élu, avec le Dieu, montera dans la gloire éternelle.

Et puisse-t-il, du haut du Calvaire, appuyé sur Van-Eyck et sur Frà Angelico, s'appliquant à la contemplation des Mystères glorieux de la Résurrection, de l'Ascension, de la Pentecôte, de l'Avènement du Sauveur et de Notre-Dame Consolatrice, puisse-t-il parvenir à nous donner, sur ses toiles splendides et harmonieuses, la vision du Paradis céleste, que notre saint Jean ouvre à l'humanité.

G.-D. LAVERDANT,
Membre de la Société de Saint-Jean.

[1] C'est chose faite. Nous venons de revoir le chef-d'œuvre corrigé par l'humilité, perfectionné par le génie.

TRAVAUX DES SOCIÉTÉS SAVANTES

Société académique du Cotentin. — Dans un rapport au Comité des travaux historiques, M. A. Ramé analyse le tome II de ses *Mémoires* et formule ainsi son opinion sur l'antiquité de la cathédrale de Coutances :

« Cette cathédrale devait nécessairement avoir sa place dans les Mémoires de la Société académique du Cotentin, et l'étude d'un si notable édifice serait à coup sûr le but le plus important que pût se proposer une compagnie qui compte à la fois dans son sein des érudits et des artistes. Le Comité apprendra sans trop de surprise que la Société est encore partagée sur l'époque de cette cathédrale ; la vieille école historique de Gerville et de l'abbé Delamare compte encore, paraît-il, quelques défenseurs de la date de 1056, qui révoquent en doute les résultats les plus certains de l'archéologie contemporaine. Le même phénomène ayant été signalé à notre dernière séance, comme se produisant à Grenoble, il suffit, pour prévenir la Société du Cotentin contre des discussions aussi surannées et aussi stériles, de signaler à ses méditations les considérations générales présentées avec tant d'autorité par notre vice-président pour combattre les prétentions de la cathédrale de Grenoble à une antiquité exagérée. Vitet, avec son flair exquis, déclarait, il y a déjà quelque quarante ans, que l'attribution à Geoffroy de Montbray de la cathédrale actuelle de Coutances, était le plus hardi paradoxe suggéré par l'archéologie du Moyen-Age. Vitet cependant ne soupçonnait pas les surprises que nous réservait le monument. La question a marché. Les restes authentiques de la cathédrale du XIe siècle ont été retrouvés sous l'enveloppe du XIIIe siècle. Ce fait, bien connu d'un petit groupe de curieux, a pour l'histoire de l'art en Normandie assez d'importance pour qu'il me soit permis d'y insister. Dès 1865, M. Bouet, observateur exact, signalait (*Bulletin monumental*, t. XXXI, p. 421-509), à la base des tours de la façade occidentale, la présence de salles romanes dont le caractère avait jusque-là échappé à tous les explorateurs. Appelé à Coutances par une nouvelle aussi inatten-

due, j'y ai trouvé non seulement deux tours octogones sur base carrée, appartenant au XIe siècle, mais, au-dessus des voûtes du collatéral nord et cachée par le dallage des chapelles du XIIIe siècle, une série d'arcades romanes alternativement pleines et ouvertes, se développant sur une longueur de plus de cent pieds. Par suite de travaux en sous-œuvre exécutés avec une hardiesse singulière, les lois habituelles de la statistique semblent interverties : la base est du XIIIe siècle, le sommet des murs est du XIe siècle et d'un style tout à fait primitif. Certaines arcades sont encore construites à la romaine : ainsi les claveaux en granit alternent symétriquement avec un assemblage de trois tranches de schiste taillées au format des grandes briques; les joints en ciment sont épais, saillants, réparés à la truelle ; une maçonnerie en petit appareil surmonte le tout. A de tels caractères on reconnaîtrait plus volontiers les constructions de l'évêque Robert (1027-1048), que celles de Geoffroy de Montbray qui se borna d'ailleurs à terminer l'œuvre de son prédécesseur.

« A Coutances même, un ecclésiastique qui n'est pas un nouveau venu dans les études archéologiques, M. l'abbé Pigeon, s'est attaché avec la plus louable persévérance à la recherche des moindres débris de la cathédrale primitive ; il a publié en 1877 le résultat de ses investigations dans une monographie trop peu connue, pleine d'aperçus ingénieux et nouveaux, et a déterminé d'une façon définitive, mais à l'aide de dessins malheureusement défectueux, les portions de l'œuvre de Robert et de Geoffroy de Montbray qui sont parvenues jusqu'à nous.

« Si ces découvertes ne fournissent pas encore une date précise pour les constructions en ogive, elles ne permettent plus d'identifier celles-ci avec les constructions des évêques du XIe siècle. Sans donc que toutes les difficultés chronologiques aient encore disparu, les grandes lignes de l'histoire de la cathédrale sont désormais fixées. Un chœur nouveau a été commencé à la fin du XIIe siècle pour des causes qui nous échappent ; il a été très rapidement élevé, car il est parfaitement homogène. Ses chapelles étaient terminées dès 1202, s'il est exact, comme le prétendent les historiens, que l'évêque Guillaume de Tournebut ait reçu la sépulture dans l'une d'elles ; leur style n'y fait pas obstacle, et en tout cas elles servaient en 1223 à l'exercice du culte, puisque Hugues de Morville leur appliquait une partie des prébendes de la collégiale de Cherbourg dont Philippe Auguste l'avait gratifié. Ces faits cadrent exactement avec la date authentique des bâtiments de la Merveille au Mont Saint-Michel qui, commencé, après 1205, étaient certainement terminés avant 1218. Les analogies de style entre les deux édifices sont remarquables et non moins frappantes avec la nef primitive de la cathédrale de Dol. La cathédrale de

Coutances avait alors l'aspect qu'a conservé jusqu'à nos jours la cathédrale du Mans, où un chœur du XIIIe siècle est soudé à une nef romane. Le cours du XIIIe siècle fut employé à harmoniser cette vieille nef avec le chœur nouveau et avec les anciens transepts remaniés sur leurs fondations primitives. Ces travaux purement décoratifs, exécutés avec un art infini, sont eux-mêmes limités par la construction des chapelles du nord, œuvre remarquable de l'évêque Jean d'Essey et de son frère Thomas, exécutée de 1270 à 1280, et par l'opération analogue poursuivie sur le flanc méridional de la nef de 1290 à 1310, par les évêques Eustache le Cordelier et Robert de Harcourt.

« Pour ces derniers points il y a concordance entre les documents historiques et l'observation archéologique. Dès les premières années du XIVe siècle, la cathédrale avait donc, à bien peu de chose près, l'aspect qu'elle présente aujourd'hui. Cependant après l'avoir vieillie outre mesure, on l'a, par une réaction exagérée, rajeunie à l'excès en attribuant à Sylvestre de la Cervelle, c'est-à-dire à la fin du XIVe siècle, la plupart des travaux antérieurs qui n'appartiennent plus au style dit à lancettes. Les retouches de Sylvestre et de ses successeurs, nécessitées par les dégâts du siège de 1356, ont consisté en réparations faites aux voûtes, en réfection du réseau de quelques fenêtres, en des additions de balustrades, en un mot à des travaux de décoration, aisément reconnaissables et qui n'intéressent pas le gros œuvre de l'édifice, complet dès le milieu du XIIIe siècle.

« Une analyse exacte des profils, des feuillages et des ornements, leur rapprochement avec les excellents termes de comparaison que fournit le Mont Saint-Michel, permettront, dès qu'on le voudra, de fixer avec plus de précision la marche des travaux dans la cathédrale de Coutances pendant la première moitié du XIIIe siècle. Un tel travail serait d'autant plus intéressant que les origines du style ogival en Normandie ont été moins bien étudiées que dans d'autres régions et l'état de l'architecture dans cette province nous est actuellement mieux connu à la mort de Guillaume le Conquérant en 1083, qu'au moment de la réunion au domaine royal par Philippe Auguste en 1204. »

Société des Antiquaires de l'Ouest. — Les églises antérieures au XIe siècle ne sont pas aussi rares qu'on le supposait jadis. M. Edouard Fleury l'a prouvé pour le département de l'Aisne, MM. Bourassé et Chevalier, pour la Touraine. Le Poitou pouvait inscrire parmi les types de notre architecture primitive le temple de Saint-Jean à Poitiers et l'église de Saint-Généroux (Deux-Sèvres). M. B. Ledan vient de revendiquer pour

des époques antérieures au XIe siècle, trois autres églises de la même province : Châtillon-sur-Thoué, Saint-Clémentin et Voultagon. Voici la description du premier de ces monuments :

« Nous avons parlé ailleurs de l'église de Saint-Pierre de Châtillon-sur-Thoué et de son origine antique qui ne nous a jamais paru douteuse [1]. Mais les travaux de restauration dont elle a été l'objet en 1877 et en 1878, travaux qui avaient pour but de lui rendre ses anciennes dimensions, en lui adjoignant la partie antérieure ruinée depuis les guerres de religion, nous ont fourni l'occasion de mieux l'étudier et de nouveaux arguments en faveur de son antiquité. Cet édifice consiste en une grande nef rectangulaire terminée à l'orient par une abside centrale accompagnée de deux absidioles voûtées en cul de four. La nef n'a jamais eu de voûtes, car il y a absence complète de contreforts sur tous les murs [2]. Deux rangs de piliers carrés très grossiers, reliés par des arceaux légèrement ogivés, la partagent en trois nefs ; mais c'est là une addition évidente du XIIIe siècle environ. Les travaux modernes, en faisant tomber tous les enduits, nous en ont fait reconnaître les points d'attache plus récents près et sur les deux côtés du grand arc de l'abside centrale. L'église, à l'origine, n'avait très probablement qu'une seule nef, et les piliers n'auront été élevés plus tard que pour supporter une nouvelle charpente. C'est aussi à la même époque qu'on a dû ouvrir la porte principale, dans la façade occidentale, à l'endroit même où on vient de la replacer. Après les destructions des guerres de religion qui amenèrent la suppression de la partie antérieure, sans toutefois la détruire complètement, puisque les murs ont été utilisés depuis, on pratiqua une nouvelle porte dans la façade latérale nord, où elle subsiste toujours. Mais la porte primitive de l'église de Châtillon n'était point dans la façade occidentale. La destruction des enduits intérieurs qui la recouvraient nous l'a fait découvrir dans le mur latéral méridional. Elle est assez ample et en plein-cintre. Les claveaux de son arceau sont de petite dimension, très bien taillés et non moins bien appareillés. Il en est ainsi des pieds-droits, qui sont très simples et dont les pierres taillées sont en calcaire comme les claveaux de l'arceau. La situation de cette porte primitive, condamnée depuis très longtemps, dans la façade latérale du sud, est un fait caractéristique qu'on rencontre à Saint-Généroux et, en Touraine, dans les portions primitives des églises de Langeais, Saint-Pierre de Chisseau, Eyves-le-Moutier et Thésée [3].

[1] *La Gâtine historique et monumentale*, p. 25, 26.

[2] Des voûtes en briques qui avaient été construites il y a vingt-cinq ans environ ont été démolies, avec raison, dans les derniers travaux.

[3] *Recherches hist. et archéol. sur les églises romanes de Touraine, etc.*

« La destruction des anciens enduits intérieurs de l'église nous a permis de constater l'homogénéité de construction des quatre murailles de l'édifice et des trois absides. Trois arceaux en plein cintre, dont un plus grand au centre, mettent les absides en communication avec la nef. Les claveaux sont de même dimension, de même taille, de même forme et de même pierre calcaire que ceux de la porte primitive. Cette dernière remarque s'applique aux pierres taillées des quatre angles de l'église, qui sont aussi en calcaire. Elle ne manque pas d'intérêt, parce que ce sont là des matériaux étrangers au pays, dont le sol est granitique. Quant aux moellons des murailles, ils ont été pris sur place.

« Les fenêtres actuelles de l'église de Châtillon, ouvertes nous ne savons trop à quelle époque, ne datent point assurément de son origine. Il en a été percé plusieurs autres lors des derniers travaux de restauration, et ce ne fut pas sans peine, car ces vieilles murailles sont fort dures. Les fenêtres primitives étaient placées beaucoup plus haut ; elles étaient très étroites, allongées et en plein cintre, et ressemblaient assez bien à des meurtrières. Deux d'entre elles qui subsistaient encore, l'une dans le pignon occidental, l'autre dans le mur septentrional, ont été détruites par les derniers travaux. Elles présentaient donc le même caractère que les fenêtres primitives des églises de Saint-Pierre de Chisseau, Pont-de-Ruan, Sennevières, Saint-Denis de Pernay, etc. [1]. C'est là un signe incontestable d'antiquité. Il en est de même de l'absence de clocher. Or il n'y en a jamais eu à Châtillon, si ce n'est la petite bertrèche à deux baies, d'ailleurs ancienne, élevée sur le pignon entre la nef et l'abside, et que l'on vient de démolir pour en construire une autre plus haute sur le pignon occidental.

« L'appareil des murs de l'église de Châtillon ne saurait être désigné sous le nom de petit appareil. C'est un *opus incertum* composé de moellons irréguliers d'assez petite dimension, mélangés de beaucoup de rognons de silex, surtout dans le mur occidental. Leur disposition générale n'imite que grossièrement le petit appareil, mais il y a une intention évidente, et, si l'exécution est mauvaise, il faut peut-être en chercher la cause dans la dureté des matériaux du pays qui se prêtaient difficilement à la taille en forme de cubes. Les auteurs des *Recherches sur les églises romanes de Touraine* ont signalé l'emploi du même *opus incertum* mélangé de silex dans les murs primitifs des églises de Saint-Martin de Monnaie, de Mazières en Touraine, etc. Malgré cette infériorité dans l'appareil, ils n'hésitent

[1] *Recherches hist. et archéol. sur les églises romanes de Touraine, etc.* — Les églises plus importantes et plus soignées, telles que celles de Saint-Généroux, de Rivière et de Saint-Mexme de Chinon en Touraine, ont des fenêtres plus larges et plus ornées, mais toujours placées au sommet des murailles.

pas, par suite de considérations historiques et de comparaisons archéologiques, à les attribuer, comme les autres, à la période antérieure à l'an 1000. De même que les mortiers des premières églises romanes de la Touraine, celui employé dans l'église de Châtillon est disposé par lits épais et a acquis une très grande dureté. Il est fortement mélangé de charbon. On a constaté le même fait dans les murs de beaucoup d'autres monuments jusqu'au XIe siècle.

« L'église de Châtillon a été entièrement recrépite à neuf. Son appareil, sans doute peu élégant, mais très curieux, surtout à l'extérieur, a disparu sous une épaisse couche de chaux. Aujourd'hui, sous ce vêtement blanc qui lui donne l'aspect trompeur d'une construction neuve, nous n'aurions pu deviner l'existence de la plus antique église du pays. Mais l'examen attentif que nous en avons fait plusieurs fois, et la ressemblance frappante en plus d'une partie que nous avons constatée entre ses caractères architectoniques et ceux des églises primitives de Touraine, si savamment étudiées par les auteurs précités, nous ont plus que jamais fortifié dans notre conclusion. L'église de Saint-Pierre de Châtillon, dont le vocable est aussi, on le sait, un autre signe d'antiquité, remonte au IXe siècle environ. L'*opus incertum* dont elle est composée tendrait à la rapprocher, il est vrai, plutôt du Xe siècle. Si elle était bâtie en petit appareil, on pourrait sans invraisemblance la vieillir encore davantage. Mais l'existence de l'appareil incertain nous interdit, d'une part, d'aller au-delà du IXe siècle, et, d'autre part, de descendre plus bas que l'an 1000. L'histoire locale ne nous apporte aucun éclaircissement sur l'origine de cette église. Tout ce que l'on sait, c'est qu'elle dépendait du prieuré Saint-Paul de Partenay, qui date du XIe siècle. »

Société d'antiquités d'Odessa. — La Société d'antiquités d'Odessa avait entrepris des fouilles sur l'emplacement du monastère de Saint-Wladimir à Kherson, où était située, six siècles avant notre ère, la ville de Khersonèse. Elles viennent d'avoir pour résultat la découverte d'un socle d'une statue érigée en l'honneur d'Ariston, citoyen de Kersonèse, pour services rendus à cette ville. L'inscription du socle porte que la statue a été érigée entre les années 131 et 154 après Jésus-Christ, sous le règne de l'empereur Adrien.

J. C.

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE PAROISSIALE DE SAINT-JACQUES, A TOURNAI, par L. CLOQUET. — *Lille et Bruges, Desclée, 1881, in-8o de 409 pages.*

Pour beaucoup d'églises, c'est un fâcheux voisinage que celui d'une cathédrale justement renommée. Celle-ci absorbe toute l'attention au détriment des monuments secondaires qu'on laisse dans l'oubli. Il en est ainsi à Tournai, du moins pour les touristes. Et, cependant, l'église paroissiale de Saint-Jacques mérite assurément l'admiration de l'archéologue et de l'artiste, surtout depuis que, sous l'excellente direction de M. le baron Béthune, elle a été restaurée et décorée avec un goût parfait. Les sculptures de M. Léopold Blanchaert, les verrières de M. A. Verhaeghen, les peintures murales de M. Jules Helbig suffiraient pour assurer à ce monument une légitime réputation, quand bien même il ne serait point, par son architecture, un des plus remarquables spécimens de l'art des XIIIe et XIVe siècles.

M. L. Cloquet s'occupe successivement de toutes les parties de l'église, raconte l'histoire de ses confréries, signale les monuments funéraires, relève les épitaphes, décrit les vitraux et les peintures murales, et n'oublie aucun objet du mobilier ancien ou moderne. On ne saurait faire une monographie plus complète et plus savante. Ajoutons que ce volume, sorti des presses de la Société de Saint-Augustin, est un petit chef-d'œuvre de typographie, orné d'un grand nombre de planches gravées et chromolitographiées.

J. CORBLET.

VIOLLET-LE-DUC ET SON SYSTÈME ARCHÉOLOGIQUE, par M. Anthyme SAINT-PAUL. — *Tours, 1881, in-8° de 339 pages.*

Bien des opinions contradictoires se sont produites sur les œuvres littéraires et architecturales de M. Viollet-le-Duc ; les uns ont exalté outre mesure son talent de critique et d'artiste ; les autres, égarés par leurs préventions, ont méconnu les incontestables qualités du praticien et de l'écrivain. Il était temps qu'une voix impartiale s'élevât pour juger, sans parti pris, l'œuvre si considérable d'un homme éminent dont l'archéologie serait tentée de dire, avec un poète trop prudent :

Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal ;
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.

M. Anthyme Saint-Paul a voulu, tout au contraire, faire la part du mal et du bien, et il nous semble avoir gardé cette mesure équitable qu'il est si difficile de conserver à l'égard des contemporains. Il s'est surtout placé au point de vue des principes ; si sa voix autorisée est écoutée, il aura réussi à préserver les études archéologiques de la fausse voie où les entraînerait une adhésion trop complète aux systèmes de Viollet-le-Duc.

Ces systèmes, M. Anthyme Saint-Paul les déduit scrupuleusement des diverses publications de l'auteur du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française,* et les résume dans les dix propositions suivantes :

1° Le style ogival et les grandes cathédrales françaises du Nord sont des créations simultanées et corrélatives.

2° Le style ogival fut préparé par un changement important qui se produisit sur la fin du XIIe siècle, dans la direction des travaux d'art : les moines furent supplantés par les corporations laïques.

3° Celles-ci, après avoir mis en silence leur instruction soit dans les monastères, soit dans quelques réunions ou « conciliabules », parurent tout à coup sur la scène avec une architecture nouvelle et inattendue, qu'elles avaient trouvée par elles-mêmes, en haine de l'ancienne manière de bâtir.

4° Cette hostilité était motivée d'abord par l'ancienneté, la décrépitude et l'impuissance du style roman.

5° Cette hostilité visait surtout les moines, possesseurs tenaces du style roman, et contre lesquels s'opérait une réaction universelle.

6° Il résulta de cette attitude une rivalité et une opposition de conduite : les architectes laïques, d'un côté, se séparèrent le plus promptement et le plus radicalement possible de l'architecture romane ; de l'autre, les or-

dres religieux ne s'attachèrent que plus opiniâtrément à leurs propres traditions. Que si parfois ils se crurent obligés d'adopter l'art nouveau, ils laissèrent dans l'oubli les architectes et se turent sur leurs œuvres.

7° Les architectes laïques ne se bornèrent pas à poser le style ogival comme le signe de la réaction anti-monacale ; ils voulurent de plus en faire le drapeau de la libre-pensée.

8° Le style ogival et les cathédrales sont le signe visible de la puissance monarchique, de l'unité française, de l'indépendance nationale.

9° Les grandes cathédrales sont le résultat d'une alliance entre le haut clergé séculier et les communes, alliance par laquelle les évêques comptaient ressaisir leur domaine spirituel amoindri par les monastères, affaiblir la féodalité laïque, consolider leur puissance temporelle ou du moins leur influence prépondérante dans les villes. C'est pour cela qu'elles furent bâties avec le concours des artistes laïques, dans le style nouveau et avec les dispositions les plus larges. Elevées aux frais des bourgeois, elles servirent autant et même plus aux réunions populaires qu'au culte ; aussi doit-on les regarder surtout comme des édifices civils.

10° Au milieu du XIIIe siècle, les évêques, perdant l'espoir d'obtenir la prééminence juridictionnelle dans leurs cités, effacèrent de leur mieux le caractère municipal des cathédrales et devinrent indifférents pour des corporations laïques, se montrant ainsi ingrats et envers les architectes qui avaient secondé de leur talent les visées épiscopales, et envers les bourgeois qui avaient largement délié leurs bourses. Néanmoins, les populations continuèrent, par instinct, à envisager la cathédrale comme le symbole des libertés publiques, et cela jusqu'en 1789 et même jusqu'à nos jours.

M. Anthyme Saint-Paul, avec une irréfutable érudition, démontre la fausseté de ces assertions sans preuves, où fourmillent les contradictions.

Désormais tous ceux qui voudront profiter des immenses richesses accumulées dans le *Dictionnaire raisonné*, en séparant l'or des scories, devront consulter le savant et judicieux travail de M. Anthyme Saint-Paul.

J. Corblet.

TABLE ANALYTIQUE ET MÉTHODIQUE DES *ANNALES ARCHÉOLOGIQUES*, par Mgr Barbier de Montault. — *Paris, Didron, 1881, in-4° de 543 pages. Prix : 30 fr.*

Les *Annales archéologiques*, fondées en 1844 par M. Didron aîné et continuées par M. Ed. Didron, de 1869 à 1872, comprennent vingt-sept

volumes. Il serait superflu de faire ici l'éloge de cette vaste encyclopédie de l'art chrétien à laquelle tant de collaborateurs éminents ont prêté le concours de leur science et de leur talent. Depuis longtemps on désirait qu'une sérieuse table analytique facilitât les recherches dans ce précieux Recueil. Mgr Barbier de Montault vient de réaliser ces vœux, avec tout le soin et toute la sagacité que mettaient les Bénédictins dans ces œuvres de patience.

Ce volume, qui complète les vingt-sept premiers des *Annales*, comprend cinq tables distinctes :

1° La table des collaborateurs indiquant, sous le nom des auteurs, les articles de fond, les notes, les documents, les renseignements de toute nature qui sont contenus dans les *Annales*. Comme les dessins tiennent une large et honorable place dans ce recueil, une seconde table énumère, sous le nom des artistes, les planches tirées à part et les gravures sur bois insérées dans le texte.

2° Une table alphabétique des noms de personnes dont il est question dans les *Annales*, à l'exception de celles qui figurent dans la première table et dans la troisième.

3° Une table bibliographique, sous le titre des auteurs, de tous les ouvrages français et étrangers qui sont appréciés, analysés ou simplement catalogués dans les *Annales*.

4° Une table géographique, où ne figurent pas seulement les pays, les villes et les villages, mais aussi les châteaux, les couvents, les fleuves, les rivières, les montagnes, etc.

5° Une table des matières, suffisamment développée, très claire, très méthodique, où chaque terme est suivi de la nomenclature des différents aspects sous lesquels il a été étudié.

Grâce à ces cinq tables qui se complètent mutuellement, il sera désormais facile à chacun de trouver tous les renseignements épars dans cette volumineuse collection : aussi tous les hommes d'étude et les simples amateurs seront-ils vivement reconnaissants à M. Edouard Didron et à Mgr Barbier de Montault du précieux service qu'ils viennent de rendre à l'archéologie.

J. Corblet.

CHRONIQUE

Révocation de M. Barbet de Jouy, *administrateur du Louvre.* — La brutale mesure dont M. Barbet de Jouy vient d'être l'objet a profondément ému le monde artistique et scientifique : les uns, frappés de stupeur, gardent le silence ; les autres manifestent hautement leur indignation. Oubli des éminents services rendus pendant la Commune, oubli des convenances les plus élémentaires, rien ne manque au procédé ministériel : on dit, et cela est malheureusement trop exact, que M. de Jouy a été révoqué pour s'être refusé à l'installation d'un gardien incapable, ancien domestique d'un Député influent : par les maîtres, on peut juger des serviteurs ! A de profondes connaissances en matière d'art et d'archéologie, l'Administrateur destitué joignait des qualités de commandement très précieuses chez un homme appelé à diriger des savants, des artistes, renforcés par le régiment d'anciens soldats qui surveille nos collections, et sait au besoin les défendre quand il voit à sa tête un chef énergique. Tous ceux que des motifs sérieux attirent au Louvre, tous ceux qui ont été à même de recourir à la bienveillance de M. de Jouy, voudront s'associer à nos regrets pour le présent et à nos craintes pour l'avenir.

De valet qui commande
Dieu vous gard' mes enfants,

dit une vieille chanson du temps de la Ligue. Le souhait trouve aujourd'hui plus que jamais son application.

Luminaire en forme d'arbre. — A l'occasion de l'article publié dans notre avant-dernier numéro sous ce titre : *Un cierge du Xe siècle*, M. de Farcy nous signale le passage suivant de Bocquillot (*Liturgie sacrée*, p. 80) :

« Il y avait en plusieurs églises, entre autres chandeliers, une grande machine en forme d'arbre, qui sortait d'un tronc garni de feuilles et de

fleurs ou de fruits et de petites gondoles ou soucoupes, propres à soutenir des cierges ou des lampes. Cette multitude de lumières faisait un bel effet. Dans les églises riches, ce chandelier nommé *arbre*, à cause de sa figure, était de cuivre ou de métal; mais dans les pauvres paroisses de campagne, il n'était que de bois, et les feuilles et les fruits étaient ordinairement de cire peinte, qu'on renouvelait de temps en temps.

« Depuis vingt ou trente ans (1701), ces vieux arbres ont excité le zèle des jeunes curés. Ils les ont bannis de leurs églises comme un sujet profane ; mais en récompense, ils ont mis des chandeliers et des cierges sur leurs grands autels, où l'on n'en avait pas vu avant eux et qui s'en seraient fort bien passés. »

Hypogée de Poitiers. — Les substructions qu'on découvrait, en janvier 1879, sur les hauteurs de Poitiers, signalées aux réunions de la Sorbonne, ont déterminé des travaux de déblaiement, puis l'étude attentive du détail de la construction, de l'épigraphe et de la décoration du monument.— Le P. Delacroix, antiquaire de la Société de l'Ouest, vient d'exposer le résultat de ses recherches, et de proposer une restitution de l'hypogée de Poitiers, remontant aux premiers temps du Christianisme dans la Gaule.

L'hypogée se compose de deux chambres basses, voûtées, sortant de terre de 1^{m} 50 environ, profondes de 2^{m} 80, de 4^{m} 80 de longueur sur 3^{m} de largeur au moins. Trois des murs ont conservé leurs enduits sur lesquels on distingue des peintures et des inscriptions. Au centre est un massif qui a servi d'autel ; autour étaient plusieurs sarcophages à couvercles sculptés d'âges différents et de forme trapézoïdale. Les murs ne sont pas parallèles et n'ont même par leur aplomb : la sculpture est grossière, les peintures n'ont aucune valeur artistique, et dans l'ornementation se trouvent (détail bizarre) des fragments de verre fixés dans la pierre par du mortier.

Les peintures représentent deux hommes cruciflés, l'image du poisson et celle du serpent. Parmi les inscriptions, l'une mentionne soixante-douze martyrs et les noms d'Hilarius et de Sosthène saint Hilaire, évêque de Poitiers, qui vivait vers la moitié du IVe siècle. Le P. Delacroix a cru reconnaître des lettres grecques éparses dans les inscriptions, et même lire un mot grec tout entier.

Il est vraisemblable que le *chrisme*, c'est-à-dire un sigle représentant le mot *Christos* s'y trouve; on y trouve d'ailleurs l'alpha et l'oméga (symbole du Christ) suspendus aux bras d'une croix. Le caractère L a la forme du Lambda grec. Les G et les E sont carrés ou ronds. Une des inscriptions

« Mgr Martigny, en dehors de ce grand ouvrage, a publié de nombreuses notices insérées pour la plupart dans les *Annales de l'Académie de Mâcon*. La science et la Société des Antiquaires, à laquelle le chanoine Martigny appartenait depuis le 20 mars 1861, ne peuvent que déplorer cette mort inattendue. »

ALSACE. — On écrit de Mundolsheim à la *Presse d'Alsace et de Lorraine:*

« Pendant la construction du dernier fort de l'enceinte de Strasbourg, désigné sous le nom de « Tête de Mundolsheim » *(Mundolsheimer Kopf)*, on a trouvé, à des profondeurs variant de 5 mètres et plus, plusieurs tombes antiques renfermant de larges anneaux d'or et d'argent, qui semblaient provenir d'un harnais, ainsi que des cornes d'épée, des bracelets et des épingles d'argent d'une longueur et d'un calibre considérables. Ces dernières sont artistement travaillées et paraissent avoir servi à la fermeture des cuirasses. Dans l'une des tombes on a trouvé, entre les os assez bien conservés, un verre à boire, une urne et les ornements d'or et d'argent de la cuirasse. Le vase à boire, de forme pointue, et fait en verre de couleur verte, est resté entier, tandis que l'urne a été brisée en morceaux. Il paraît qu'on est en présence de la tombe d'un guerrier romain. Certaines personnes prétendent toutefois que c'est celle d'un des combattants épiscopaux qui doit avoir péri dans la bataille que les partisans de l'évêque de Strasbourg et les nobles de la ville se sont livrée en 1262 sur la colline de Hansbergen. Le ministère a chargé la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace d'élucider la question, et nous apprenons que la Société fera faire des fouilles ultérieures dans les environs. »

ESPAGNE. — Les Bénédictins de la Congrégation de France ont découvert dans le monastère de Saint-Dominque de Silos (diocèse de Burgos) un Sacramentaire romano-gallican qui doit être attribué au Xe siècle et venir de Saint-Pierre d'Aurillac.

VERSAILLES. — L'église Saint-Louis vient de s'enrichir d'un tableau remarquable, qui lui a été donné par la veuve d'un artiste de grand mérite, M. Charles Timbal, enlevé récemment à sa famille par une mort prématurée. Cette toile, placée dans la chapelle St-Charles, patron du donateur, représente *la Vierge au prétoire*. Les connaisseurs sont d'accord pour trouver de grandes qualités dans le coloris, dans l'attitude de la sainte Vierge et dans son expression de physionomie.

J. C.

L'Editeur-Gérant : P.-M. LAROCHE.

L'ABBÉ JULES CORBLET

Chanoine honoraire d'Amiens

Directeur de la REVUE [illegible] CHRÉTIEN

LES [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

MÉMOIRE EXPLICATIF

SUR

LES CHANTS DE L'ÉGLISE

RÉTABLIS DANS LEUR FORME PRIMITIVE

A toutes les époques de l'histoire du monde, on voit l'homme consacrer le plus beau des arts, la musique, au culte divin. Je n'ai pas besoin de rappeler toutes les magnificences des solennités religieuses chez les Hébreux, et le rôle important qu'y remplissaient les chants et les instruments de musique [1]. Dès les premiers siècles de l'Église, les Chrétiens, dans leurs assemblées, chantaient aussi les louanges de Dieu, et l'on ne saurait douter qu'ils n'observassent alors les règles de l'art musical tel qu'il était pratiqué dans l'Orient, et surtout chez les Grecs. D'après la tradition, saint Grégoire le Grand a recueilli et mis en ordre ces chants de l'Église primitive ; et c'est de là que viennent les expressions de *Chant grégorien*, *d'Antiphonaire de saint Grégoire*, employées pour désigner l'ensemble des chants liturgiques de l'Église latine.

Les anciens ont été nos maîtres dans l'art de l'orateur, du poëte, de l'historien ; l'architecture, la sculpture, la peinture ont été portées par eux à un degré de perfection que les modernes n'ont point surpassé. En un mot, tous les monuments qu'ils nous ont laissés

[1] Porro David, et universus Israel, ludebant coram Deo omni virtute in canticis, et in citharis, et psalteriis, et tympanis, et cymbalis, et tubis. (I *Paralip.*, cap. XIII, v. 8.)

Fuit numerus eorum cum fratribus suis, qui erudiebant canticum Domini, cuncti doctores, ducenti octoginta octo. (*Ib.*, cap. XXV, v. 7.)

et qui nous sont parvenus dans ces diverses branches de l'art, sont autant de témoignages de la pureté, de la délicatesse et de la sévérité de leur goût. Évidemment le premier des arts, celui qui, dans tous les temps, a toujours été le plus populaire, celui qui s'empare de toutes les puissances de l'âme, qui la passionne, l'entraîne, la ravit ; cet art mystérieux, indéfinissable, qu'on n'a pas su mieux désigner que par un nom dérivé de celui des Muses ; la musique, enfin, a été en effet cultivée par les anciens d'une manière toute spéciale, et avec un goût, une perfection dont ils nous ont donné des preuves nombreuses et irrécusables sous bien d'autres rapports.

Le chant ecclésiastique est bien certainement dérivé de la musique des anciens ; mais dans l'état où nous le présentent les éditions modernes, il ne peut évidemment pas nous donner une idée de ce qu'était cette musique. Sans couleur, sans expression, dépourvu de toute espèce d'ornement, il est impuissant à reproduire les effets merveilleux attribués par les historiens à la musique des Grecs. Mais aussi ce chant n'est plus qu'un cadavre, un squelette informe, une ruine horriblement mutilée, parce que l'incurie, l'ignorance et le mauvais goût l'ont dépouillé successivement, dans le cours des siècles, de ce qui lui donnait autrefois du charme et de la vie. Qu'on lui rende sa forme première, et alors on pourra se convaincre que les éloges qu'on en a faits sont loin d'être exagérés, et qu'il était vraiment digne de sa sublime destination.

Depuis plusieurs années, on a beaucoup travaillé sur la grave et très importante question de la restauration du chant grégorien, mais on avait fini par regarder comme impossible une solution complète du problème, parce qu'on avait rencontré un obstacle que, après bien des efforts infructueux pour le vaincre, on s'était habitué à considérer comme insurmontable : je veux dire l'interprétation des anciens signes de notation musicale ou des neumes. Aujourd'hui cet obstacle est enfin levé, car je suis parvenu à découvrir le sens de ces signes mystérieux, hiéroglyphiques, dont se sont servis les anciens pour représenter les diverses modifications de la voix dans les chants liturgiques.

J'ai exposé la théorie de la notation neumatique dans deux ouvrages ayant pour titre, l'un : *Explication des neumes*, l'autre : *Mé-*

moire sur la restauration du chant grégorien. L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres a accordé la médaille d'or au premier de ces ouvrages dans le concours des antiquités nationales de 1860, et au second un rappel de médaille dans le concours de 1861.

J'ai pris pour point de départ le passage suivant du prologue de Gui d'Arezzo : « *Quomodo autem liquescant voces, et an adherenter* « *vel discretè sonent, quæve sint morosæ, et tremulæ et subitaneæ,* « *vel quomodo cantilena distinctionibus dividatur, et an vox ad* « *præcedentem gravior, vel acutior, vel æquisona sit, facili coloquio* « IN IPSA NEUMARUM FIGURA MONSTRATUR, SI UT DEBENT EX INDUSTRIA COM- « PONANTUR. » (Gerbert, *Scriptores*, t.II, p. 37.) Lorsque les neumes « sont formés comme ils doivent l'être, il est aisé de montrer, *dans* « *leur configuration même*, comment les notes sont liquescentes, et si « elles sont liées ou détachées, ou bien quelles sont celles qui sont « lentes, ou *tremblées*, ou rapides, ou comment le chant est divisé « en partie distinctes, et si une note est, relativement à celle qui « la précède, ou plus grave, ou plus aiguë, ou à l'unisson. »

Je dis d'abord que pour arriver à une restauration exacte et complète du chant grégorien, il y a quatre opérations à faire ; il faut : 1° retrouver le nombre de notes appartenant à chaque mot, à chaque syllabe du texte liturgique ; 2° fixer le rang que chaque note occupe sur l'échelle des sons ou la gamme; 3° déterminer les valeurs temporaires relatives des notes, ce qui constitue le rhythme ; 4° reproduire par des signes connus les divers genres d'ornements qui donnaient à ce chant une expression pénétrante, et dont aucune des nombreuses éditions du chant liturgique actuellement en usage ne peut donner une idée.

Toutes ces opérations sont nécessaires pour une restauration complète ; elles doivent êtres faites d'après les monuments les plus anciens, et appuyées sur des preuves solides ; car on ne saurait regarder comme restauration véritable celle dans laquelle il y aurait quelque chose d'arbitraire, ou de pure imagination, soit dans le nombre des notes, soit dans leurs intervalles, soit dans les rapports de leurs durées, soit dans les divers ornements de la voix. Or on peut retrouver toutes ces choses dans les manuscrits.

D'abord le nombre des notes appliquées à chaque syllabe est indiqué de la manière la plus claire dans les manuscrits notés en

neumes purs : et l'on doit avoir une pleine confiance en leurs indications, par la raison qu'ils sont parfaitement d'accord entre eux. Cet accord entre les anciens manuscrits est une preuve évidente « qu'ils transmettaient un seul et même système, comme l'a dit Mgr l'évêque d'Arras, et que ce système ne pouvait être que « la pensée même de saint Grégoire. » (Voyez : *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien*, par M. l'abbé Jules Bonhomme, p. 287.)

En second lieu, chaque note du chant liturgique peut être mise à la place qu'elle occupait primitivement sur l'échelle des sons. Les anciens manuscrits en neumes purs et sans portée ne pourraient pas servir pour cette opération, parce que les neumes qui ne sont pas placés sur des lignes n'indiquent pas la valeur des intervalles musicaux des notes, ou les intonations ; mais les manuscrits qui les donnent sont tellement multipliés, qu'il restera à peine quelques notes douteuses dans les morceaux les plus étendus, lorsqu'on aura confronté un nombre de manuscrits suffisamment grand.

Je dois faire observer qu'ici les manuscrits présentent entre eux des divergences dans certains endroits ; mais ces divergences deviennent d'autant plus rares que les manuscrits que l'on compare sont plus anciens ; ce qui confirme la proposition de Mgr Parisis, évêque d'Arras, rapportée ci-dessus, « qu'ils transmettaient un seul « et même système, et que ce système ne pouvait être que la « pensée même de saint Grégoire. »

J'ai reconnu que les cas où les divergences se rencontrent le plus souvent avaient pour cause : 1° une horreur mal fondée du triton ; 2° le manque d'un signe spécial pour indiquer le quart de ton ou *diesis ;* car le triton et le quart de ton étaient admis primitivement dans le chant de l'Église. Ceci paraîtra certainement extraordinaire à beaucoup de personnes. Il est donc nécessaire que je donne des preuves de mon assertion.

Je commence par rapporter les preuves de l'emploi du triton dans le chant ecclésiastique. Hucbald de Saint-Amand, auteur du X$_e$ siècle, citant des exemples de tous les intervalles employés dans les chants de l'Église, depuis la seconde mineure jusqu'à la sixte majeure, indique comme présentant l'intervalle de triton le commencement du Répons : *Isti sunt dies quos observare debetis tempo-*

ribus [1]. (Gerbert, *Scriptores*, t. I, p. 105.) J'ai trouvé effectivement dans les manuscrits que la dernière note du mot *debetis* était un *fa*, et que la première note du mot *temporibus* était un *si* naturel supérieur.

Le même auteur cite encore comme renfermant le triton, le Répons : *Jam corpus ejus... Cujus pater feminam* [2]; et Bernon de Reichenau, qui lui est postérieur de plus d'un siècle, rapporte le même exemple de triton (Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 64.) La première syllabe du mot *feminam* porte en effet les trois notes, *la si* ♮ *fa*, comme on peut le voir dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican.

Il est important de remarquer que les indications de Hucbald méritent une entière confiance ; c'est pourquoi je vais encore donner une preuve que ces indications sont exactes. Il dit à l'endroit déjà cité que la sixte majeure se trouve dans l'Introït : *Ad te levavi... in te,* et dans le Répons : *Inter natos mulierum non.* Or, dans les anciens manuscrits, par exemple dans celui de Montpellier, on trouve cet intervalle entre les mots *Deus meus* de l'Introït, et les mots *in te*, car on y descend du *re* au *fa ;* on le trouve également entre le mot *mulierum* du Répons et le mot *non*, car on y descend du *la* à l'*ut*. Bernon cite les mêmes exemples de sixte majeure, et il en indique encore deux autres, l'un dans le Répons : *Hæc est virgo, Introivit*, et l'autre dans l'Antienne : *Iste cognovit.* Aribon le scolastique, contemporain de Bernon, donne aussi comme exemple de sixte majeure l'Introït : *Ad te levavi*, et il y joint un nouvel exemple tiré de : *Jam non estis hospites et advenæ, sed estis cives sanctorum et domestici.* (Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 221.) Il suit de là que la sixte majeure et le triton, qui ont été exclus plus tard du chant de l'Église, y étaient bien réellement employés autrefois. Ainsi l'on vient de voir que l'on montait immédiatement du *fa* au *si* ♮ dans le Répons : *Isti sunt dies* et que l'on descendait du *si* ♮ au *fa* dans le Répons : *Jam corpus ejus* sur le mot *feminam* où les trois notes *la si* ♮ *fa* étaient liées. Il n'est pas douteux pour moi qu'on ne descendît du *si* naturel au *fa* dans l'*Alleluia : In te, Domine*, entre les mots

[1] Premier Répons des matines du dimanche de la Passion.

[2] Sixième Répons des matines de la fête de sainte Agnès.

accelera et *ut eripias*, bien que les auteurs ne signalent pas ce cas, parce qu'on le trouve ainsi dans le plus grand nombre des manuscrits.

Mais si le triton direct, ascendant ou descendant, c'est-à-dire de *fa* grave à *si* aigu, ou de *si* aigu à *fa* grave, sans notes intermédiaires, était admis dans le chant de l'Église, à plus forte raison devait-on admettre le triton qui avait une ou plusieurs notes entre *fa* et *si*, Aussi, tandis que le premier se rencontre rarement, on trouve des exemples nombreux du second, principalement dans les chants appartenant aux troisième et quatrième modes.

Il est vrai que, dans beaucoup d'endroits des manuscrits postérieurs au XIe siècle, les passages où se trouvait anciennement la relation de triton ont été altérés de diverses manières, néanmoins elle a été conservée dans un grand nombre d'autres; souvent même on trouve un bécarre devant le *si* dans des endroits où, à ce qu'il paraît, la tradition s'était obstinée à conserver le triton, malgré l'arrêt de proscription qu'une fausse théorie avait prononcée contre lui. (Exemples : Grad. *Juravit*, ms. 1017, bibl. nationale, fonds Saint-Evrould; Offert. *Reges Tharsis*. ms, 732, bibl. Mazar : Répons : *Isti sunt triumphatores*, ms. 189, bibl. nat., fonds Saint-Germain, lat., etc.)

Au reste, le triton, même celui que j'ai appelé *triton direct*, n'a jamais été exclu d'une manière absolue et universelle du chant de l'Église, comme l'ont prétendu les auteurs modernes ; j'en ai la preuve dans le petit Traité en vers ayant pour titre *Flores musicæ omnis cantus gregoriani*, avec un commentaire, et dont la date est de 1332. On y donne des exemples de triton direct; seulement il y est dit que cet intervalle est rarement employé [1], ce qui est très

[1] Tritonus ad vocem quartam posset retineri,
Cantus quem raro quorumdam vult adhiberi,
In quo vix poterit resonantia dulcis haberi.
Ergo communis cantus cupit hunc removeri,
Musica dulcisonas cum poscat carminis odas
Per voces quartas soli diatessaron aptas,
Tritonus inque manu raro posset retineri.

Commentarium... Dicit quod aliqui cantores addunt tritonum ad quartam vocem, quia continet tres tonos, sed raro utimur illo in cantu.....'. Sed quia raro

vrai, et ce que l'on admettra sans peine, puisqu'il en est encore ainsi même dans la musique moderne.

C'est dans les chants des troisième et quatrième modes que se rencontre surtout la relation de triton. Ceci est une conséquence de la constitution même de ces modes qui ont *mi* pour finale commune, et dans lesquels le *si* au-dessus de cette finale ne doit pas être altérée par le bémol, pour que l'intervalle de ces deux notes principales soit toujours une quinte juste. Autrement, l'introduction du bémol dans ces modes produirait le retour fréquent de la quinte diminuée qui leur communiquerait un caractère mou, langoureux, efféminé, incompatible avec la gravité et la mâle énergie du chant liturgique. On peut s'en convaincre en comparant, par exemple, les chants de l'Introït : *Nos autem* et de l'*Alleluia : Emitte spiritum* écrits avec le *si* naturel, aux mêmes chants écrits avec le *si* bémol. Ces deux chants, l'un et l'autre du quatrième mode, prennent dans les deux cas des caractères complètement différents, et l'on voit avec une pleine évidence que la première manière est incomparablement meilleure que la seconde, bien que dans la première on rencontre plusieurs fois la relation de triton, par suite de la suppression du bémol.

Les auteurs du Moyen-Age sont d'accord avec ces principes. Aribon affirme expressément que le bémol doit être exclu des troisième et quatrième modes ; il ne l'admet que quelquefois dans le cinquième et le sixième, et très rarement dans le premier et le deuxième [1]. Marchetto de Padoue, postérieur à Aribon d'environ deux siècles, professe les mêmes principes, mais avec des restrictions. Ainsi il veut que l'on mette le bémol dans certains cas aux chants du quatrième mode, et toujours à ceux du deuxième, afin d'éviter la du-

invenitur, idcirco a paucis musicis ponitur... Tritonus minus curatur, licet interdum reperiatur ut supra dictum est... (*Impressum Argentinæ, anno 1488; auctore Hugone, sacerdote,* Reutlingensi, 1332.)

[1] Cantus quinti et sexti toni indigent Synemmenon, cum ipsa sit vicaria triti superioris. In proto quoque succinit, sed rarissime, ut in *Ecce nomen Domini v. d. l.* Quadratum autem ♮ non solum in deutero, qui suus domesticus est, sed etiam in proto, in tetrardo, in ipso quoque trito conversatur assidue : quamvis trito familiari non sit vicinitate conjunctum, quia nec a finali *F.* nec ab exellenti *f.* aliqua distat consonantia. (Gerbert, *Scriptores,* t. II, p. 218.)

reté du triton, qui, dit-il, doit être exclu partout [1]. Néanmoins il écrit entièrement sans bémols l'Introït *Statuit ei Dominus*, dans lequel tous les graduels modernes, et même plusieurs graduels manuscrits anciens, ont bémolisé tous les *si* moins un. Il dit encore que le septième mode doit toujours être chanté avec le *si* naturel. Il en est de même du huitième mode.

Il suit de là qu'un très grand nombre de bémols devront être supprimés, lors même qu'il en résulterait, dans certains cas, une relation de triton.

Maintenant, comment le principe de l'exclusion absolue du triton s'est-il introduit dans l'enseignement du chant ecclésiastique? J'en trouve la cause dans une interprétation fausse et outrée d'une assertion de Gui d'Arezzo, dont l'autorité en matière de chant a été de tout temps très respectée au Moyen-Age. Cet auteur semble en effet n'admettre dans le chant que six intervalles, savoir : les deux secondes, majeure et mineure, les deux tierces, majeure et mineure, la quarte juste et la quinte juste. Voici ses paroles : *Junguntur ad se invicem voces sex modis, tono, semitonio, ditono, semiditono, diatessaron, diapente... Non aliter quam his sex modis voces junctæ concordant, vel moventur. In nullo enim cantu aliis modis vox voci conjungitur vel intendendo, vel remittendo. His adjunguntur septem* (i. e.)

[1] Debet namque cantari secundus tonus semper per ♭ rotundum; cujus ratio est, quia secundus, eo quod subjugalis est, ultra sextam a fine scandere non potest. Ad ipsum vero si ascenderes, per ♮ quadrum, tunc ab *F* gravi quocumque ascendendo ad dictum ♮, vel ab ipso ♮ quocumque descendendo ad prædictum *F*, fieret tritoni duritia, quæ in cantu quolibet est penitus vitanda. (Gerbert, *Scriptores*, t. III, p. 108.)

Debet namque cantari tertius tonus semper proprie per ♮ quadrum; cujus ratio est, quia omnis tonus a fine suo diapente sursum requirit, quæ est ejus, ut supra diximus, confinalis. (*Ib.*, p. 100.) Debet autem cantari quartus tonus, ratione data de tertio, per ♮ quadrum, sed quia sunt aliqui cantus ipsius toni ascendentes a suo fine ad diapente tangentes in eorum ascensu *F* gravi, vel descendentes ab ipso diapente ad finem prædictum iterum tangentes *F*. in quibus duritia occurreret tritoni: ideo dicimus ad dictam duritiam evitandam, quod tales cantus cantari debent per ♭ rotundum, ut est R. *Jerusalem*, et huic sim. (*Ib.*, p. 110.) Debet namque cantari septimus tonus semper per ♮ quadrum, cujus ratio est, quia si per ♭ rotundum cantaretur, tunc nulla differentia inter ipsum et primum esset. (*Ib.*, p. 113.) Debet enim cantari octavus tonus per ♮ quadrum, ratione de ejus authentico dicta... Similis esset secundo. (*Ib.*, p. 114.)

diapason; quæ quia raro inveniuntur, minus inter alias annumerantur. (Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 46). Il semble donc exclure du chant les intervalles de triton, de quinte diminuée, et de sixte, soit majeure, soit mineure.

Mais je ferai d'abord remarquer que ce passage de Gui d'Arezzo ne peut s'interpréter que dans le sens d'intervalles de deux notes consécutives, qui se suivent immédiatement, sans qu'il y ait d'autres notes entre elles ; et alors il n'y aurait d'exclu que le triton direct, et non pas ce que l'on a appelé la relation de triton. Ensuite les mots *junguntur*, *junctæ*, *conjungitur*, dont il se sert, paraissent indiquer qu'il entend parler de notes liées, faisant par conséquent partie d'un même membre de phrase mélodique, et placées sur la même syllabe. Or dans les exemples de triton que l'on trouve, je n'en connais qu'un où les deux notes de cet intervalle soient liées; ailleurs elles appartiennent à deux phrases mélodiques distinctes, et sont placées sur deux mots différents; on peut ordinairement les séparer par un repos. On doit en dire autant des exemples de sixte majeure ou mineure qui sont indiqués par les auteurs, et que l'on trouve dans les manuscrits.

C'est donc par une fausse interprétation des paroles de Gui d'Arezzo qu'on en est venu à proscrire du chant et le triton direct et le triton indirect ou la relation de triton, et c'est ce qui a été la cause d'un grand nombre de divergences entre les manuscrits. En effet, on faisait disparaître la relation de triton de diverses manières : tantôt en changeant le *si* naturel en *si* bémol, tantôt en remplaçant le *si* par un *ut*, tantôt en changeant complètement le passage où l'on rencontrait le triton. Les deux premières manières sont le plus fréquemment employées, et les cas de la seconde se rencontrent à peu près aussi souvent que ceux de la première.

Mais un abîme appelle un autre abîme; l'habitude qu'on avait prise dans certaines écoles de changer le *si* en *ut* pour éviter le triton a entraîné à faire le même changement dans beaucoup d'endroits où l'on n'avait pas de triton à éviter. Bien plus, comme entre le *mi* et le *si* il y a une grande analogie, le *mi* a subi le même sort que le *si*, et il a été remplacé par le *fa* de la même manière que le *si* l'a été par l'*ut*. On en a un exemple remarquable dans le Trait *Domine non secundum* des livres de chant parisien, où le *fa* rem-

place le *mi* jusqu'à onze fois. Le chant des Préfaces parisiennes faisait entendre fréquemment la même altération, et c'est sans doute l'habitude invétérée de ces intonations vicieuses qui avait donné naissance au chant bizarre de l'Epître à l'usage de Paris.

L'école de Saint-Gall, autrefois si célèbre, n'a pas été à l'abri de la contagion, si l'on en juge par les exemples qui ont été publiés par le R. P. Schubiger dans son savant ouvrage sur cette école.

Le traité *Flores musicæ*, qui cependant n'exclut pas d'une manière absolue le triton direct lui-même, renferme des exemples assez nombreux de la substitution de l'*ut* au *si* ou du *fa* au *mi*. Mais ce genre vicieux n'a jamais été universel, et voilà pourquoi les manuscrits de toutes les époques, depuis le onzième siècle, présentent entre eux des divergences qui n'ont pas une autre origine.

J'ai trouvé une autre cause de divergence dans le manque de signe spécial pour indiquer le quart de ton ; car non seulement l'intervalle d'un quart de ton a été connu des théoriciens du Moyen-Age, qui l'ont appelé *diesis*, mais il a été employé dans le chant ecclésiastique. Voici les noms des auteurs qui en ont parlé, et qui sont cités par Gerbert : 1° Saint Isidore de Séville (*scriptores*, t. I, p. 21) ; 2° Aurélien de Réomé (*ib.*, p. 34) ; 3° Remi d'Auxerre (*ib.*, p. 64); 4° Hucbald de Saint-Amand (*ib.*, p. 122); 5° Réginon de Prum (*ib.*, p. 244); 6° Adebold (*ib.*, p. 306); 7° Bernelinus (*ib.*, p. 327); 8° Anonyme I (*ib.*, p. 332); 9° Anonyme II (*ib.*, p. 338) ; 10° Anonyme III (*ib.*, p. 343); 11° Anonyme IV (*ib.*, p. 347); 12° Gui d'Arezzo (*ib.*, t. II, p. 10); 13° Engelbert (*ib.*, p. 342); 14° Johannes Ægidius (*ib.*, p. 383); 15° Marchetto de Padoue (*ib.*, t. III, p. 73); 16° Johannes Keckius (*ib.*, p. 323). J'ajoute à cette liste le nom de Jérôme de Moravie, dont le traité n'est pas dans le *Recueil* de Gerbert. (Bibl. nation., ms. 1817, fonds de la Sorbonne, folio 29, recto.)

Ces auteurs donnent tous, à bien peu de chose près, la même notion du *diesis* ou quart de ton. Ils distinguent trois genres de musique: le genre diatonique, le genre chromatique et le genre enharmonique. Ce dernier mot a ici un sens tout autre que celui qu'on lui donne dans la musique moderne ; car dans le tétracorde enharmonique des anciens, les intervalles se succédaient dans l'ordre suivant, en partant de la corde la plus grave : un quart de ton, un quart de ton et un diton ou tierce majeure. Voici le caractère attri-

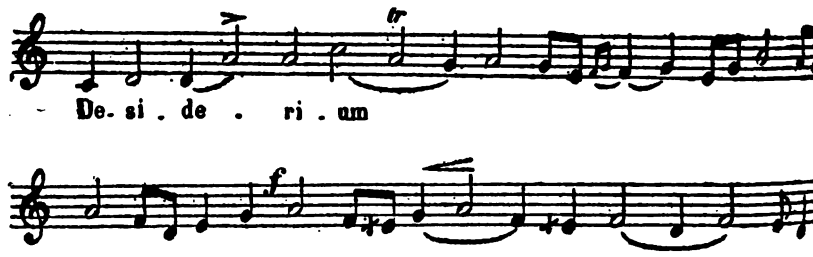
bué au genre enharmonique par un auteur anonyme du IXe siècle : *Hoc genus quasi medietatis locum possedit, ut nec durum nec molle sit, sed ex utrisque compositum dulcescit.* (Gerbert, *Scriptores*, t. I, p. 331.) Réginon de Prum en parle dans le même sens; voici ses paroles : *Enarmonicum vero magis coaptatur, et reliquorum gravissimum, quod cantatur per diesin et diesin et ditonum; diesis autem, semitonium dimidium.*

On voit avec évidence, en lisant les auteurs du Moyen-Age, qu'ils avaient une notion parfaitement nette des choses dont ils parlaient, et que pour eux le genre enharmonique n'était pas une subtilité d'école purement théorique, mais qu'ils en avaient une connaissance pratique. Mais « une des propositions scientifiques les plus inattendues qui se soient produites depuis longtemps », comme l'a dit M. Vitet (*Journal des savants,* septembre 1854), c'est que ce genre ait été combiné avec le genre diatonique dans le chant grégorien. Aussi M. Vincent a-t-il grandement étonné le monde savant et le monde des artistes, en révélant l'existence du quart de ton dans la notation en lettres du manuscrit de Montpellier. Il est parfaitement démontré maintenant que les *épisèmes* ou signes supplémentaires de ce manuscrit *exprimaient des notes intercalées dans l'intervalle de chaque couple des demi-tons* de la gamme diatonique. Il serait trop long d'énumérer ici les preuves de cette proposition; je dois me borner à rappeler qu'on en trouve le détail dans deux articles de la *Revue archéologique*, publiés par M. Vincent (t. XI, p. 342, et t. XII, p. 669), et dans deux autres articles que j'ai publiés moi-même dans la même *Revue* (novembre 1858 et septembre 1860); car j'ai eu la fortune de trouver des faits nombreux qui confirment la belle découverte de M. Vincent.

Cette découverte est d'une grande importance pour la restauration du chant grégorien, car elle nous révèle l'origine d'une classe nouvelle de divergences que l'on rencontre dans les manuscrits. Ces divergences proviennent de ce que dans les manuscrits qui n'ont pas de signe spécial pour indiquer le quart de ton, deux notes consécutives qui ont entre elles ce petit intervalle sont représentées soit par deux notes à l'unisson, soit par deux notes ayant entre elles l'intervalle d'un demi-ton diatonique. Ainsi le demi-ton étant l'intervalle *fa mi* ou *mi-fa*, la note qui dans les manuscrits correspond

à l'épisème du manuscrit de Montpellier est tantôt un *mi*, tantôt un *fa*. Et si c'est l'intervalle *ut si* ou *si ut*, on trouve tantôt *si* tantôt *ut* dans les autres manuscrits pour la note qui correspond à un épisème.

On demandera ici comment on pouvait reconnaître les endroits où se trouvaient les quarts de ton, lorsqu'il n'y avait pas de signes pour les indiquer ; car jusqu'à présent je ne connais encore que deux manuscrits où l'on trouve ces signes : le manuscrit de Montpellier et le manuscrit 1087 de la Bibliothèque nationale, fonds latin. A cela je réponds que les anciens avaient des règles particulières pour reconnaître les endroits en question, et j'en trouve la preuve dans un passage du *Micrologue* de Gui d'Arezzo, passage qui a été expliqué de la manière la plus heureuse par M. Vincent (V. Revue archéologique, t. XII, p. 673). Gui d'Arezzo se sert du mot *subductio* pour désigner le *diesis: quæ subductio appellatur diesis*, et il avait dit un peu auparavant que l'on ne doit employer le *diesis* que dans certains endroits. Il rapporte l'exemple suivant tiré du Graduel *Posuisti:*



Il ajoute que l'accident qu'il nomme *subductio* ne doit se produire que sur l'*ut* ou sur le *fa: In nullo enim valet fieri excepto tertio* (ut) *et sexto* (fa). Or il n'y a pas le moindre doute à élever sur le sens attribué au mot *subductio* par M. Vincent ; il est incontestable que Gui d'Arezzo veut désigner une note placée entre le *mi* et le *fa*, ou entre le *si* et l'*ut*. En effet, Engelbert se sert du même mot *subductio*, et il le prend dans le même sens que Gui d'Arezzo; car il dit que le rapport du *diesis* au demi-ton majeur est à peu près le même que le rapport du demi-ton lui-même au ton entier: *Fere enim tanta est subductio diesis a semitonio majori, quanta est semi-*

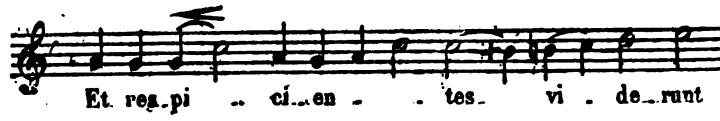
tonii ipsius ab integro tono. Puis il ajoute que le *diesis* a sa place dans l'intervalle des demi-tons diatoniques: *Prima enim diesis, id est, subductio cantus a semitonio est inter* B mi, *et* C fa, ut. *Secunda inter* E la, mi, *et* F fa, ut. *Tertio inter* ♮ mi, *et c* sol, fa, ut. *Quarta inter superioram e*, la, mi, *et f*, fa, ut, *quia in duobus diapason in his quatuor locis occurrit sensitonium.* (Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 342.)

On voit combien était grande l'erreur de ceux qui ont entendu les mots *subductio* et *diesis* de Gui d'Arezzo dans le sens du mot *dièze* de la musique moderne, et qui ont prétendu que ce théoricien célèbre voulait qu'on élevât d'un demi-ton le *fa* et l'*ut* dans certains endroits. Il est maintenant bien démontré qu'il ne s'agit pas ici du dièze moderne faisant élever le *fa* et l'*ut* d'un demi-ton, mais bien du *diesis* enharmonique abaissant ces mêmes notes d'un *quart de ton.* Il est bien évident, d'ailleurs, que dans l'exemple précédent donné par Gui d'Arezzo pour montrer l'emploi du *diesis* enharmonique, il n'y a pas lieu de diézer ni l'*ut* ni le *fa* dans le sens attaché aujourd'hui au mot *diézer.* Il n'y a de place nulle part pour le dièze moderne dans le chant grégorien. Le genre chromatique en est exclu parce qu'il lui donnerait une expression de mollesse qui ne lui convient pas: *Hoc genus mollissimum comprobatur, quocirca ecclesiastico usui non applicatur.* (*Anonymi 1*, Gerber, *Sriptores,* t. I, p. 331.) Le genre qui convient au chant ecclésiastique est le diatonique, à cause de son caractère mâle et énergique: *Hoc genus fortius et durius comprobatur. Et ne animi audientium vel canentium dulcedine cantus emolliantur, ecclesiastico usui eligitur.* (*Idem, ibid.*) Mais la dureté de ce genre y a été tempérée par un mélange discret et modéré du genre enharmonique.

Voici une preuve nouvelle et décisive que le *diesis* enharmonique ou quart de ton était employé dans les chants de l'Église. Hucbald de Saint-Amand, énumérant les diverses formules mélodiques employées dans les répons et les antiennes des différents modes, nomme cinq formules où l'on rencontre l'enharmonique, et il cite des exemples [1]. Il y en a quatre où l'intervalle enharmonique est

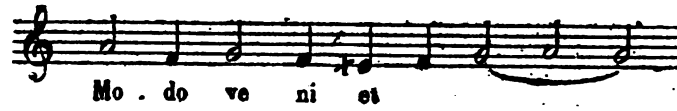
[1] Primus tonus... habet enim v differentias et VIIII loca in nocturnis. Est namque prima differentia in O. quæ habet duo, primum... secundum in I. *enarmonico*

descendant, et un seulement où il est ascendant. Ceci s'accorde bien avec ce que l'on voit dans le manuscrit de Montpellier où l'intervalle descendant d'un quart de ton est beaucoup plus fréquent que le même intervalle ascendant. Voici un des exemples du *diesis enharmonique descendant* cités par Hucbald ; il est au commencement de l'antienne de *Magnificat* du jour de Pâques :



Le signe ♯ indique que la note devant laquelle il est placé doit être élevée d'un quart de ton.

Voici l'exemple d'enharmonique ascendant :



Ce dernier exemple est le commencement du 3e répons des matines du mercredi des quatre-temps de l'Avent. L'intervalle enharmonique *mi* ♯ *fa* de ce passage est représenté par un distropha ou deux notes à l'unisson dans certains manuscrits, et par *mi fa* dans d'autres manuscrits. J'ai déjà fait remarquer que dans tous les cas semblables, les manuscrits présentaient des divergences de la même sorte. (*Revue archéologique*, novembre 1858 et septembre 1860.)

En réalité ces divergences n'étaient qu'apparentes, et elles disparaissaient dans l'exécution par l'application des règles connues des anciens et enseignées par les maîtres, comme le témoignent les textes et les exemples d'Hucbald et de Gui d'Arezzo qui viennent d'être rapportés.

On comprend maintenant pourquoi certains auteurs très anciens,

remisso : Apertis thesauris. (*Scriptores*, t. I, p. 130.) De 3e et 4e tono... habet enim hic tropus in nocturnis differentias tres, unam in M... tertiam in X. quæ habet *enarmonicum remissum* in M. *Et respicientes.* (*Ib.*, p. 135.) De quinto tono... nocturnale responsorium *Obsecro, Domine,* a mese *enarmonico remisso* incohat. (*Ib.*, p. 136.) *Enarmonicum remissum* in I. *Vox clamantis.* (*Ib*) De 6e tono... *Enarmonicum intensum* in O. *Modo veniet.* (*Ib.*, p. 138.)

tout en déclarant que le genre diatonique est consacré au chant ecclésiastique, n'en excluent cependant pas les autres genres d'une manière absolue. Ainsi, Remi d'Auxerre dit : *Sed nunc* MAXIME *diatono utimur, eo quod pulchrior cæteris sit* (Gerb. *Script.*, t. I, p. 76), et l'Anonyme II : *Tria siquidem sunt genera melorum, diatonon scilicet, chroma, et enarmonicum ; sed diatonon durius et naturalius est cæteris ; unde* QUASI *repudiatis aliis, hoc* USITATIUS *habetur* (*Ib.*, p. 338.)

En résumé, le triton et le *diesis* enharmonique ou quart de ton étaient employés dans les chants de l'Eglise ; postérieurement, une horreur mal fondée du triton a donné naissance à un grand nombre d'altérations et de divergences entre les manuscrits, et le manque de signe spécial pour indiquer le quart de ton a produit une autre classe de divergences qui, au fond, ne sont qu'apparentes, et que l'on fera disparaître par l'emploi d'un signe indiquant le *diesis enharmonique*. J'ai adopté le signe ♯, qui est la moitié d'un dièze de la musique moderne ♯, parce qu'il indique naturellement la moitié de l'effet indiqué par ce dernier. Le signe ♯, qui est le double dièze moderne indique, avec ses quatre points, un effet quadruple de celui que j'indique par le signe ♯. Quant aux altérations, bien plus nombreuses et beaucoup plus graves qui ont été la conséquence de l'horreur du triton (qu'on a nommé *diabolus in musica*), il est aisé de les corriger aussi, puisqu'il suffit de rétablir le *si* naturel dans les endroits où les manuscrits mettent, les uns un *ut*, les autres un *si* bémol, et de mettre un *mi* dans les endroits qui ont une forme analogue et où beaucoup de manuscrits mettent un *fa*. Les autres divergences seront rectifiées facilement par la confrontation d'un nombre suffisant de manuscrits, et en prenant pour guides les manuscrits les plus anciens qui donnent toujours les leçons les plus correctes et les plus conformes à la nature propre des modes ecclésiastiques.

Si la relation de triton se rencontre dans ces modes, cela est une conséquence de leur constitution même, car l'échelle générale des sons s'y trouve formée principalement de quatre tétracordes, dont le 1er et le 2e sont conjoints ou ont une corde commune, ainsi que les 3e et 4e ; mais il y a disjonction entre le 2e et le 3e, c'est-à-dire qu'il y a un intervalle d'un ton entre la corde aiguë du 2e et la corde

grave du 3e, et ce n'est que par exception que ceux-ci sont quelquefois conjoints, et dans ce cas, la disjonction est reportée entre le 3e et le 4e.

Echelle des sons dans le chant grégorien :

Gamma.	Proslambanoméni.	1er tétracorde.	2e tétracorde.	3e tétracorde des disjointes.	3e tétracorde des conjointes.	4e tétracorde.
sol,	*la,*	si ut re mi,	mi fa sol la,	si ut re mi,	la si♭ ut re,	mi fa sol la

Il est certain que la conjonction était quelquefois admise entre le 2e et le 3e tétracorde, surtout dans certains chants du 5e et du 6e mode ; et sur le nombre, la nature et le caractère des modes du chant ecclésiastique, je ne puis faire rien de mieux que de renvoyer au savant ouvrage de M. l'abbé Chastain, directeur de la maison des clercs de la métropole de Toulouse, ouvrage qui a pour titre : *Essai sur la tradition du chant ecclésiastique depuis saint Grégoire* (p. 123 et suivantes).

D'après ce que l'on voit ci-dessus, on devra supprimer dans bien des endroits le *si* bémol que l'on voit dans les livres de chant modernes, et le remplacer par le *si* naturel, comme dans les introïts *Statuit*, *Rorate*, *Gaudeamus*, etc., où il a été mis sans nécessité. On peut donc dire avec Aribon que si le *si* bémol est utile, le *si* bécarre l'est bien davantage. *Hinc licet perpendere* ♭ *utile*, ♮ *autem multum utilius esse*, *ideoque admodum esse communiorem conjunctione disjunctionem.* (Gab., *Script.*, t. II, p. 218.)

Il suit de la discussion précédente que l'on a tous les moyens de rétablir avec une pleine connaissance de cause les notes du chant liturgique à la place qu'elles occupaient primitivement sur l'échelle des sons. Le plus grand nombre des divergences entre les manuscrits se trouvant expliquées, et les autres pouvant être corrigées par les manuscrits les plus anciens, il restera à peine une note sur soixante dont l'intonation pourrait être douteuse. Mais dans ce dernier cas, il faudrait être bien maladroit et avoir l'oreille bien mal organisée pour ne pas deviner la véritable intonation, puisqu'il restera bien moins à faire au musicien pour restaurer une formule mélodique ayant une note douteuse, qu'il ne reste à l'architecte ou au sculpteur pour restaurer un monument ou une statue antique

Virga ordinaire ou grande virga.			Virga coupée ou petite virga.

Podatus à deux longues			Le même coupé.				A
Le même coupé.			Porrectus.				A
Podatus inflatitis.			Le même coupé.				A
Le même coupé.			Podatus avec porrectus coupé				Cli à
Clivis ordinaire.			Scandicus.				A
Le même coupé.			Autre Scandicus.				A
Clivis à deux longues.			Autre.				A
Clivis avec renforcement.		*rf*	Scandicus à 4 notes.				Cli à 5
Torculus à trois longues.			Scandicus à 5 notes.				A
Torculus ordinaire.			Climacus.				Tr

ᵒ;e. Donc on peut effectuer avec certitude la seconde des opérations nécessaires pour une restauration complète du régorien.

après avoir effectué les deux premières opérations que nous reconnues comme étant nécessaires pour une véritable res-on, nous n'aurons pas encore ressuscité le chant grégorien. n'en possèderons que la charpente, » comme l'a dit M. Vitet, uelette, le corps sans vie, et non-seulement sans vie, mais formes, sans proportions, sans dessin, sans figure. Quel sens uer à cet amas de notes, si rien n'en détermine la durée ive? De deux choses l'une, ou nous leur prêterons des valeurs ales, par conjecture, au gré de notre oreille, et alors nous ns du chant grégorien de pure fantaisie ; ou, pour éviter l'ar-ire, nous donnerons à chaque note une valeur égale, et aurons ainsi, au lieu de phrases musicales, une psalmodie pportable et un indigeste chaos. Ce système de notes égales, iqué généralement sur nos lutrins modernes, est, à coup de toutes les transformations du chant grégorien, la plus sière et la plus affligeante. Elle le pétrifie, lui ôte tout ressort, accent, tout esprit, toute expression humaine, sans ajouter grandeur et à sa solennité. » (*Journal des savants*, mai 1860.) une personne de goût, aucun musicien ne contestera la par-ustesse de ces paroles de M. Vitet. Il est donc rigoureusement aire de rétablir les durées relatives des notes du chant grégo-c'est-à-dire de lui rendre son rhythme véritable, celui qui lui ropre, celui, en un mot, qu'il avait primitivement. Or, cette ème opération, qui est incontestablement la plus nécessaire, la essentielle, peut être effectuée avec la même certitude que les premières. Elle est devenue maintenant d'une extrême facilité, is que la vraie signification des anciens signes de notation ou neumes a été enfin retrouvée.

passage du prologue de Gui d'Arezzo : *Quomodo liquescant*, rapporté ci-dessus, p. 259, nous indique les moyens d'effectuer eux dernières opérations nécessaires pour arriver à une restau-on exacte et complète du chant grégorien. C'est dans la forme, s la configuration même des neumes, IN IPSA NEUMARUM FIGURA STRATUR, que l'on reconnaît la durée de chacune des notes, si

elles sont longues ou courtes, ou tremblées : *quæ sint morosæ, vel tremulæ, vel subitaneæ*, si elles sont liées ou détachées : *an adherenter vel discretè sonent*, si elles sont liquescentes : *quomodo liquescant voces.* Ainsi les signes neumatiques représentaient en même temps ce qui constituait le rhythme et les ornements du chant primitif de l'Église ; ce qui a fait dire à une dame romaine [1] que la notation neumatique était *le dessin du chant.* Cette notation était effectivement la représentation la plus naturelle des sons; les plus longs étaient figurés par des traits rectilignes, les plus courts par des points ; les sons moyens, intermédiaires entre ceux-ci par des traits coupés ou de petits traits couchés ; les sons tremblés ou ondulés par des traits ondulés. On a désigné généralement les trois valeurs principales des notes par les noms de *longue*, *brève* et *semi-brève.* Elles sont représentées, dans les manuscrits les plus anciens, la première par le trait rectiligne qu'ils ont appelé *virga*, la seconde par le trait coupé ou couché que j'ai appelé *petite virga*, et la troisième par un point. Ces signes élémentaires sont appelés *neumes simples;* liés entre eux et groupés de diverses manières, ils forment les *neumes composés.* (Voyez le tableau qui a pour titre : *Noms, formes et significations des neumes.*)

A ces trois notes principales de valeurs différentes, il faut ajouter une quatrième note qui se trouve dans un signe particulier appelé *trigon*, et qui est plus longue que les autres.

Une étude attentive des auteurs du Moyen-Age et surtout le long travail de traduction des neumes auquel je me suis livré, m'ont convaincu que les durées relatives des notes du chant grégorien étaient, *en général*, beaucoup moins indéterminées que je ne l'ai dit dans mon livre *Explication des neumes*, d'après l'abbé Baïni et M. de Coussemaker, et qu'il fallait prendre à la lettre ce qu'en disent les théoriciens du Moyen-Age, savoir, que la longue est double de la brève, et la brève double de la semi-brève.

Ces rapports entre les durées relatives des notes du chant grégorien ne doivent pas être regardés comme plus rigoureux et plus absolus que dans la musique moderne ; or on sait très bien que dans celle-ci l'artiste n'est pas nécessairement astreint, surtout dans

[1] La princesse Odelcaschi.

un *solo*, à observer un mouvement mécanique aussi régulièrement mesuré que les battements d'un chronomètre. Une certaine liberté est laissée à son goût, à son appréciation personnelle, et jamais le musicien le plus exercé et le plus sévère n'a la prétention, d'ailleurs impossible à réaliser, de calquer constamment et avec une exactitude mathématique la durée de ses notes sur celle des oscillations d'un pendule. Une latitude pareille, sinon plus grande, est laissée au chanteur pour l'exécution du chant grégorien, car très souvent les anciens manuscrits indiquent, pour certaines notes, un ralentissement dont la mesure est abandonnée à sa libre appréciation. C'est la lettre *t*, initiale du verbe TENERE, *tenir, ralentir la voix*, qui est le signe employé dans les manuscrits pour indiquer ce ralentissement indéterminé.

Il est d'abord incontestable que les notes du chant grégorien avaient des durées relatives différentes. Dans le texte de Gui d'Arezzo *quomodo liquescant*, etc., qui m'a servi de point de départ pour expliquer les neumes, ces mots *voces morosæ vel subitaneæ* signifient bien réellement *notes lentes ou rapides*, quoi qu'en aient dit certains partisans des notes égales. En effet, Jean de Muris se sert de ces mots de Gui d'Arezzo, et il leur attribue le même sens. Voici ses paroles : *Nam, secundum Guidonis doctrinam, vocum quædam sunt...* MOROSÆ *in quibus prolixior cadit temporis morula... Semper ultimæ debent esse subitaneæ et sine protractione.* (*Speculum musicæ*, folio 245 recto, ms. de la Bibl. nat., n° 7207, lat.)

Bernon n'est pas moins clair sur le même sujet, il dit : *Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contexitur textus, ita apta et concordabili brevium et longorum sonorum copulatione componitur cantus.* Gerb., *Script.*, t. II, p. 77). Et qu'on ne dise pas que ceci n'est pas applicable au chant liturgique, mais seulement à la musique mesurée, car Jean de Muris dit expressément : *Et hæc ad cantum pertinere possunt planum*, immédiatement après avoir dit : *Una vox morosius decantetur quam alia.* (*Speculum musicæ*, loco citato.)

J'ajoute que le rapport des durées des notes était *en général* parfaitement déterminé dans le chant grégorien, et que ces durées relatives n'étaient pas laissées à la volonté, au caprice, au goût personnel des chanteurs. Le passage suivant du *Microloge* de Gui d'Arezzo en est une preuve manifeste : *Opus est ut aliæ voces ab aliis*

morulam duplo longiorem vel duplo breviorem habeant. (*Script.*, t. II, p. 15). Donc, en prenant une certaine note pour terme de comparaison, d'autres notes, *aliæ voces*, avaient une durée deux fois plus longue, *morulam duplo longiorem*, et d'autres une durée deux fois plus courte, *morulam duplo breviorem*. Voilà bien les trois notes principales du chant grégorien, la longue, la brève et la semi-brève, avec les durées relatives que je leur ai attribuées ci-dessus. Ainsi le principe des valeurs proportionnelles des notes était appliqué à ce chant, tout aussi bien qu'à la musique mesurée. La différence entre les deux genres de musique, relativement au rhythme, consistait en ce que, dans l'un, la mélodie était partagée en mesures égales, et que dans l'autre elle ne l'était pas.

Cette exacte proportion des durées des notes est clairement indiquée dans les paroles suivantes d'Aribon : *Tenor dicitur mora vocis, qui* IN ÆQUIS *est, si quatuor vocibus duæ comparantur, et quantum sit numerus duarum minor, tantum earum mora sit major.* (Gerbert, *Script.*, t. II, p. 227.) Ces paroles s'appliquent exactement au passage suivant qui se rencontre plusieurs fois dans le Graduel :

et dans lequel deux longues équivalent à quatre brèves. Elles s'appliquent encore à l'exemple suivant tiré de l'*Alleluia* de la messe de la Trinité, où deux brèves sont égales en durée à quatre semi-brèves

Aribon ajoute : *Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet* PROPORTIONALITER *et invenirent et canerent* (*Ib.*). Voilà le principe des valeurs proportionnelles des notes expressément indiqué. Et ce qui excitait la colère de Bernon, c'était qu'on n'observât pas le nombre, la me-

sure exacte, la durée voulue des notes [1], telle que l'avait établie l'autorité des maîtres de la science.

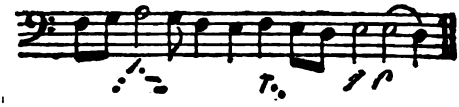
Il me reste maintenant à établir que, dans les manuscrits les plus anciens, les signes des trois espèces principales de notes sont, comme je l'ai dit, la *virga* ordinaire ou *grande virga* pour la longue, la *petite virga* ou *virga* coupée, ou petit trait couché (*jacens*) pour la brève, et le *point* pour la semi-brève. Aux preuves que j'en ai données dans mon livre *Explication des neumes*, je vais ajouter la suivante qui, je l'espère, dissipera tous les doutes.

La formule mélodique contenant la suite de notes *fa sol la sol fa mi fa mi re mi mi re* se rencontre plusieurs fois dans le graduel et dans l'Antiphonaire, et les manuscrits les plus anciens la représentent toujours par un groupe de neumes où l'on trouve trois grandes *virga*, quatre petites *virga* et cinq points constamment placés dans le même ordre. Il est très aisé de reconnaître, d'après cela, quels sont ceux des trois sortes de signes qui représentent, soit les longues, soit les brèves, soit les semi-brèves. Il n'y a qu'à attribuer successivement à chacun de ces signes chacune des trois valeurs; on aura les six combinaisons suivantes où la longue est figurée par une blanche, la brève par une noire et la semi-brève par une croche :

[1] Pervigili observandum est cura, uti attendas in neumis, ubi *ratæ sonorum morulæ breviores*, ubi vero sint METIENDÆ *productiores*, ne raptim et minime diu proferas, quod diutius et productius præcinere statuit *magisterialis auctoritas... Si grammaticus* quilibet te reprehendit, cum in versu eo loci syllabam corripias, ubi producere debeas, nulla alia causa naturaliter existente, cur magis eam producere debeas, nisi quia antiquorum ita sanxit auctoritas; cur non magis musicæ ratio, ad quam *ipsa rationabilis vocum dimensio et numerositas* pertinet, SUCCENSEAT quodammodo, si non pro qualitate locorum observes debitam quantitatem *morarum?* Si aliquando offendere te potuit male prolatum, quod est extra te, quanto magis quod est intra te? Non enim grammaticâ, sed musicâ hominem consistere percepimus : quod, ut viri eruditissimi verbis utar, quisquis in seipsum descendit, intelligit. (Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 77.)

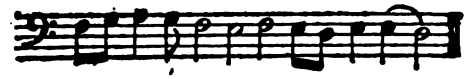
Il avait dit auparavant : *Tota nostræ animæ corporisque compago musica coaptatione conjungitur.* (*Ib.*, p. 63.)

1° Grande virga, longue; petite virga, brève; point, semi-brève :



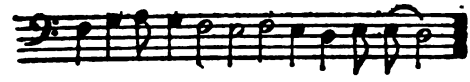
2° Grande virga, longue; petite virga, semi-brève; point, brève :

3° Grande virga, brève; petite virga, longue; point, semi-brève :

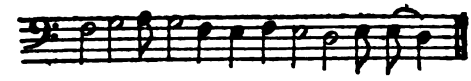


4° Grande virga, brève; petite virga, semi-brève; point, longue :

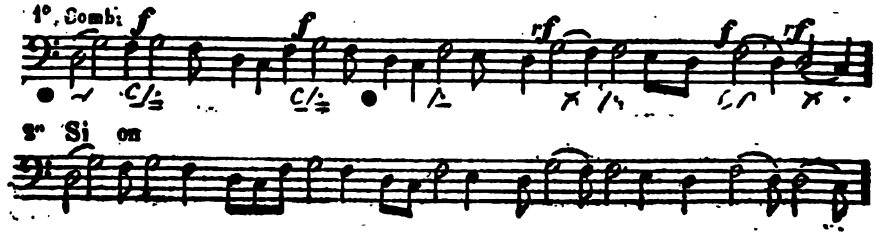
5° Grande virga, semi-brève; petite virga, longue; point, brève :

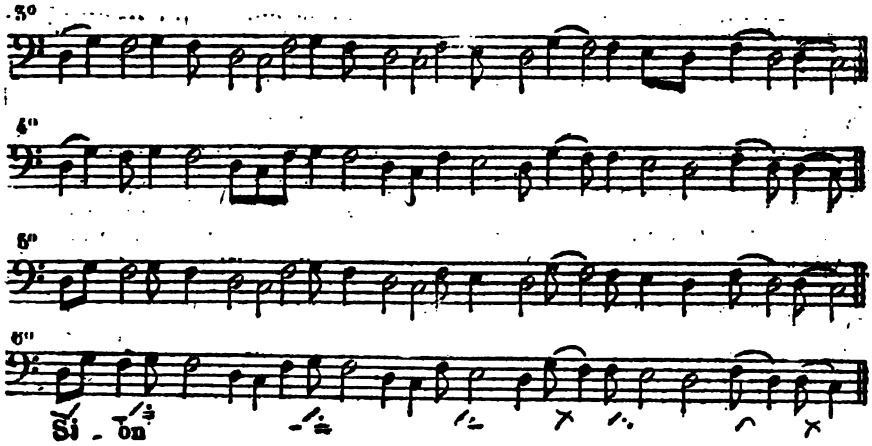


6° Grande virga, semi-brève; petite virga, brève; point, longue :



De ces six combinaisons, les seules qu'on puisse trouver, il n'y a évidemment que la première qui soit admissible; car les cinq autres présentent toutes quelque chose de plus ou moins choquant dans la phrase mélodique choisie pour l'expérience. Et si l'on soumet à la même épreuve toute autre phrase, on obtient toujours le même résultat; toujours la première combinaison donne un rhythme régulier, naturel, tandis que les autres produisent une succession rhythmique bizarre, extravagante, ridicule, et le plus souvent inexécutable. On peut s'en convaincre sur le nouvel exemple que je tire du trait *Domine exaudi* du mercredi de la semaine sainte, et que l'on rencontre encore ailleurs.



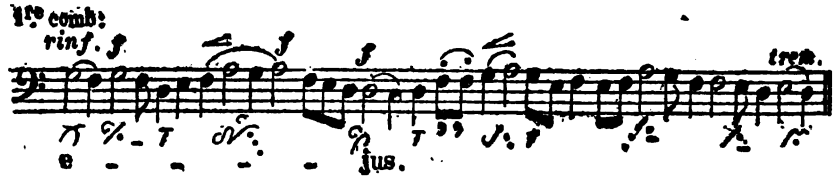


La première combinaison présente encore ici un rhythme très naturel et très agréable. Les autres combinaisons donnent des résultats tellement absurdes, qu'il est presque impossible de les exécuter. Mais on aurait pu se contenter d'essayer seulement l'application des deux premières combinaisons et négliger les autres, car d'après le témoignage de Gui d'Arezzo, la *virga* ordinaire représente une longue : *Tenorem, quem longum aliquoties litteræ virgula plana apposita significat.* (Gerb., *Script.*, t. II, p. 15.) Or, entre les deux premières combinaisons, le choix ne saurait être douteux, puisque la première donne toujours un rhythme naturel, et la seconde un rhythme heurté, repoussant, inintelligible. Donc la première est la seule admissible, et il est ainsi démontré que la *virga* ordinaire représente une longue, la petite *virga* une *brève*, et le *point* une *semi-brève*.

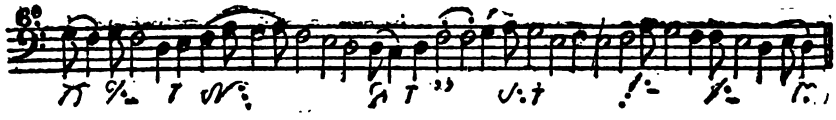
L'épreuve faite dans les deux exemples ci-dessus, bien qu'ils ne renferment qu'un nombre assez limité de notes, offre néanmoins une base suffisante pour une véritable démonstration ; car le chant du deuxième exemple, disposé selon la première combinaison, contient neuf longues, dix brèves et cinq semi-brèves. Or, cet assemblage de notes est susceptible de 3,926,434,512 arrangements différents. On ne saurait donc attribuer au hasard l'arrangement des notes du chant appliqué au mot *Sion*, car c'est précisément l'arrangement qui convient à ce chant.

La question du rhythme étant d'une importance capitale, j'ai

pensé qu'il ne serait pas inutile d'ajouter encore un exemple à ceux qui précèdent. Le dernier mot *ejus* de ce même Trait *Domine exaudi*, d'où j'ai extrait le chant du mot *Sion*, porte une mélodie qu'on retrouve dans les Traits *Domine audivi* et *Eripe me* du vendredi saint, deux fois dans le premier, sur les mots *eris* et *terra*, une fois dans le second, sur le mot *tuo;* deux fois dans le Trait *De necessitatibus* du mercredi des quatre temps de Carême, sur les mots *mei* et *vana;* enfin sur le mot *meum* qui termine le Trait *Qui habitat* du premier dimanche de Carême, et sur le mot *regis*, à la fin du Trait *Audi, filia*, du commun des Vierges. On peut voir ces traits dans le manuscrit 359 de la précieuse bibliothèque de Saint-Gall, dont le Père Lambillote a publié un fac-similé. La mélodie en question y est toujours notée de la même manière, c'est-à-dire en neumes contenant 9 *virga* ordinaires, 12 petites *virga* et 12 *points*, toujours disposés dans le même ordre. En les traduisant en notation moderne suivant la première des six combinaisons indiquées ci-dessus, on a :



et suivant la sixième :



Je suis bien sûr que personne ne préfèrera cette dernière traduction à la première. Or, cette série de notes de trois espèces différentes peut recevoir 104,291,454,867,600, c'est-à-dire plus de cent quatre mille milliards d'arrangements différents; et comme la disposition de ces notes est la même dans les huit cas qui viennent d'être cités, d'après les lois du calcul des probabilités, il faudrait élever à sa huitième puissance ce nombre de plus de cent quatre mille milliards pour avoir le nombre de chances favorables à la théorie du rhythme telle que je l'ai donnée dans mon *Mémoire sur la res-*

tauration du chant grégorien. On arriverait ainsi à un nombre composé de cent treize chiffres. Tel est le degré de certitude que donne l'étude de cette seule série de trente trois notes, trouvée dans le manuscrit 359 de Saint-Gall. Et comme on peut appliquer avec le même succès une épreuve semblable à des collections de notes qui se comptent par centaines de mille, on voit que le vrai caractère du rhythme des chants primitifs de l'Église est rétabli, dans les recueils que je publie, avec une certitude rigoureusement mathématique, et qu'il n'y a rien qui soit ici laissé à l'arbitraire, au caprice ou à l'imagination.

J'ai dit que le rapport des durées des notes était, *en général*, parfaitement déterminé. Ce principe admet une restriction très naturelle pour les chants syllabiques, comme ceux des psaumes, et en grande partie ceux des préfaces, de l'*Exultet* et du *Pater*, dans lesquels on doit généralement suivre le rhythme des paroles. Il est bien clair que, dans ces sortes de chants, les durées des notes n'ont pas besoin d'être mesurées d'une manière aussi rigoureuse que dans les autres.

Le rhythme du chant ecclésiastique est d'autant plus correct, plus pur, plus naturel, que les manuscrits sont plus anciens. Cela est tout à fait dans la nature des choses, car, comme le disait Charlemagne, une eau est d'autant plus limpide qu'on la prend plus près de sa source. J'ai indiqué dans mon livre *Explication des neumes* (p. 122) quelques-unes des raisons des divergences que l'on trouve entre les manuscrits sous le rapport du rhythme. Ces raisons se trouvent confirmées par la manière dont Bernon et Aribon s'expriment à ce sujet. Le premier de ces auteurs veut qu'on observe avec le plus grand soin, *Pervigili observandum est curâ*, etc. (voyez ci-dessus, p. 277) l'exacte mesure dans les durées relatives des notes telle que l'a voulue l'autorité des anciens ; il défend d'écouter ceux qui prétendent que cette mesure exacte dans les rapports des valeurs temporaires n'est point fondée en raison : *Neque audiendi sunt qui dicunt, sine ratione omnino consistere, quod in cantu aptæ numerositatis moram nunc velociorem, nunc vero facimus productiorem.* (Gerb. *Script.*, t. II, p. 77.) Il y avait donc déjà de son temps beaucoup de chanteurs qui n'y mettaient pas tant de façon, et qui se permettaient de rhythmer le chant à leur guise. En effet,

Aribon, beaucoup plus accommodant que son contemporain, reconnaît bien qu'on observait anciennement avec une grande attention les valeurs proportionnelles des notes, mais il affirme que depuis longtemps dejà on n'en tient plus compte, et qu'on est satisfait pourvu qu'on donne au chant une certaine tournure agréable. sans se mettre en peine d'y chercher des rapports de durée plus parfaits et plus harmonieux : *Antiquitùs fuit magna circonspectio non solùm cantus inventoribus, scd etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter et invenirent et canerent. Quæ consideratio jam dudum obiit, imo sepulta est. Nunc tantum sufficit ut aliquid dulcisonum comminiscamur, non attendentes dulciorem collationis jubilationem.* (Gerb., *Script.*, t. II, p. 227.)

Le texte de Gui d'Arezzo qui m'a servi de point de départ pour le déchiffrement des neumes dit bien que c'est *dans leur* configuration même, *in ipsâ neumarum figurâ*, que l'on voit quelles sont les notes qui sont lentes, *morosæ*, ou rapides, *vel subitaneæ;* mais il a soin d'ajouter : *Si, ut debent, ex industriâ componantur*, s'ils sont composés exprès comme ils doivent l'être. Ces derniers mots portent à penser que déjà de son temps on ne les composait pas toujours comme ils devaient l'être. Le fait est que dans les nombreux manuscrits neumés, postérieurs au IXe siècle, d'où j'ai tiré des extraits, je n'en ai pas trouvé un seul où les signes des longues, brèves et semi-brèves fussent disposés d'une manière aussi parfaite que dans ceux qui sont plus anciens. Je ne citerai pour exemple que celui qui porte la date de 987, par conséquent antérieur à Guy d'Arezzo, et dont la notation sous le rapport du rhythme est très incorrecte comparativement à celle des manuscrits antérieurs au Xe siècle. C'est le *Liber precum,* provenaut du monastère de Prum. Il est à la Bibliothèque nationale, et les anciens catalogues l'indiquent par le n° 841, supplément latin. Il est aujourd'hui parmi les réservés dans la salle Mazarine de cette bibliothèque. Il est donc absolument nécessaire de laisser de côté les manuscrits postérieurs au IXe siècle, et de ne se servir que de manuscrits plus anciens, pour rendre d'une manière sûre au chant de l'Église son rhythme primitif. Or on peut être certain que les moyens ne manqueront pas pour atteindre ce but : car il existe un nombre suffisamment grand de manuscrits très anciens correctement notés, et qui donnent des ré-

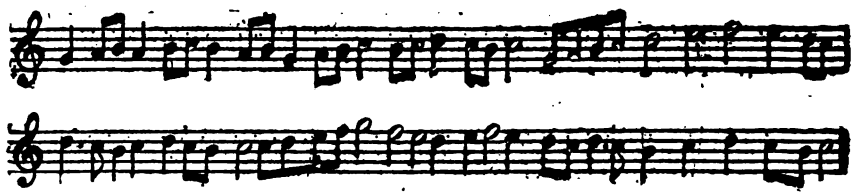
sultats à peu près identiques. En voici une preuve : J'avais traduit en notation moderne l'Introït *Ad te levavi*, en me servant d'un fac-similé d'un manuscrit du monastère de Saint-Blaise, que l'on trouve dans l'ouvrage de Gerbert : *De cantu et musicâ sacrâ*. Ayant plus tard, en 1859, rapporté de la Suisse des copies du même Introït, extraites de plusieurs manuscrits de Saint-Gall, je n'ai presque rien eu à faire à ma traduction que d'y ajouter un très petit nombre de signes d'expression qui n'étaient pas indiqués dans le fac-similé de Gerbert.

C'est surtout à Saint-Gall et à Einsiedeln qu'ont été conservés les manuscrits les plus anciens et les plus précieux. Ce sont principalement ceux-là dont je me suis servi dans l'œuvre que je publie aujourd'hui. Je citerai particulièrement les manuscrits 338, 339, 340, 342, 359, 374, 376, 387, 390, 414 de Saint-Gall, et les manuscrits 121 et 112 d'Einsiedeln. Je n'en ai trouvé dans les bibliothèques de la France qu'un seul qui donne un chant aussi correct que ceux-là : c'est le missel de Worms qui est à la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris, ancien n° 192. On y trouve une note de Mabillon qui le fait remonter au IX° siècle. Malheureusement il ne contient que quatre messes dont deux sont incomplètes. Mais ce qui en fait le prix, c'est l'accord qui existe entre sa notation neumatique et celle du manuscrit 359 de Saint-Gall dont le fac-similé indiqué ci-dessus est bien répandu, et que le P. Lambillote prétendait être la copie de l'Antiphonaire de saint Grégoire, que Romanus, l'un des chantres de l'école romaine, envoyés par le pape Adrien à Charlemagne, avait apporté de Rome à Saint-Gall. Le P. Lambillote s'est certainement trompé sur l'origine de ce manuscrit, car il ne renferme que les Graduels, les Alleluia et les Traits de la Messe et ne donne que les premiers mots des Introïts, des Offertoires et des Communions. D'ailleurs il y en a plusieurs autres, dans la même bibliothèque, qui sont d'une écriture toute semblable et dont la notation en neumes est aussi correcte. Ce sont évidemment comme lui des copies du manuscrit apporté par Romanus.

Le Missel de Worms renferme le Canon de la Messe et un très grand nombre de Collectes. On y remarque des particularités qui le font remonter à une très haute antiquité. Ainsi on y trouve écrits à la marge les trois passages suivants qui ne sont pas dans le texte de ce canon:

1° *Et omnibus orthodoxis atque catholicæ et apostolicæ cultoribus;* 2° *pro quibus tibi offerimus, vel;* 3° *diesque nostros in tua pace disponas.* Or on sait que ce dernier passage a été ajouté au Canon par Saint Grégoire le Grand. De plus, il n'y a pas de *Memento* des morts. « Il y était suppléé, » dit Mabillon dans sa note jointe au manuscrit, « par les diptyques qui étaient exposés ou récités au prêtre. » Il y a un *Hanc igitur* spécial pour la messe des morts. Enfin la diphthongue *æ* est presque toujours écrite avec les deux voyelles *a e* séparées, tandis que dans les mots *catholicæ et apostolicæ* du renvoi à la marge, elle est écrite en abrégé de cette manière : *e*. Ces remarques portent à penser que le Missel de Worms pourrait bien être antérieur à l'Antiphonaire apporté au monastère de Saint-Gall par le chantre Romanus.

Le chant grégorien, quoiqu'il ne soit pas partagé en mesures égales, peut-être à cause de cela même, a un rhythme naturel, simple et varié tout à la fois. Sous ce dernier rapport, il est infiniment supérieur au chant liturgique des Slaves, bien que dans celui-ci les valeurs relatives des notes soient plus nombreuses. Mais le rhythme du chant des Slaves et toujours sautillant, et le retour continuel de la même mesure lui communique une monotonie qui, à la longue, devient insupportable. On peut juger du caractère de ce rhythme par e morceau suivant qui est un des plus tolérables



Le P. Lambillote semble avoir emprunté aux Slaves le système rhythmique qu'il a jugé à propos, on ne sait pourquoi, d'appliquer au chant ecclésiastique dans l'édition des livres de chant qu'il a préparée. Mais son imitation a été des plus malheureuses, car son chant est peut-être encore plus monotone et plus insupportable que celui des Slaves.

Il est maintenant bien établi, je pense, que les trois premières opérations nécessaires à une restauration complète du chant de l'Eglise peuvent être effectuées d'une manière certaine. Or, ces trois

opérations sont évidemment les plus importantes ; la troisième surtout est d'un intérêt capital, puisque le rhythme est l'âme du chant, puisque sans rhythme le chant ne peut être qu'une assommante succession de notes et « un indigeste chaos ».

La quatrième opération comprend l'indication du mouvement, des repos et des divers genres d'ornements et d'expression du chant. Ici encore les manuscrits et les anciens auteurs donnent tous les renseignements désirables, et il n'y a rien qui soit abandonné à l'arbitraire ou au caprice des chanteurs. Les ports de voix (*epiphonus*), les appoggiatures (*cephalicus*), les sons tremblés (*pressus*), les notes coupées, celles qui doivent être redoublées plus ou moins de fois et avec plus ou moins de rapidité (*strophicus*), les renforcements de la voix, les ralentissements, etc., tout ces détails qui sont autant d'éléments d'une exécution parfaite, se trouvent indiqués dans les anciens manuscrits neumés de la manière la plus claire, et avec le soin le plus minutieux.

Que des ornements analogues aux ports de voix et aux appoggiatures aient été employés dans le chant grégorien, cela ne peut pas faire l'objet d'un doute, puisqu'on les exécutait encore à Lyon, sous le nom de *clinches ascendantes* et *clinches descendantes*, avant la substitution si malheureuse qu'on y a faite du chant parisien au chant grégorien vers le milieu du siècle dernier. La preuve en est dans le passage suivant d'un ouvrage manuscrit de l'abbé de Valernod, cité par l'auteur des *Etudes sur le chant grégorien :* « Les *clin-* « *ches* sont une espèce de notes brèves usitées dans le chant lyon- « nais, inconnues dans le chant romain, et même dans la musique. « Elles sont désignées par une note longue, à deux queues tour- « nées en haut quand la clinche est plus haute que la note longue, « et tournées en bas lorsqu'elle est plus bas. Dans l'un et l'autre « cas, c'est toujours une note extrêmement brève que l'on lie avec « la précédente, et dont on coupe pour ainsi dire le son presque « aussitôt qu'il est formé, en arrêtant subitement la voix, ce qui « fait dans le premier cas un port de voix, et dans le second une « chute d'une note à l'autre. » (L'abbé de Valernod, manuscrit n° 55 de la bibliothèque de l'Académie de Lyon.) Les clinches de l'abbé de Valernod n'étaient évidemment pas autre chose que les *notes liquescentes* de Gui d'Arezzo, notes qui se liquéfient, et qu'on

peut définir : *Sons qui montent ou qui descendent par degrés insensibles et en diminuant graduellement d'intensité.* Je ne répéterai pas ici ce que j'en ai dit dans mon livre : *Explication des neumes.* Aux preuves que j'y ai données pour les autres ornements de la voix, j'ajouterai les suivantes :

Aurélien de Réomé dit que dans l'antienne *Tradent enim vos*, la dernière note du mot *vos* est une note tremblée. *Finisque versiculi tremulam mittit vocem.* On trouve en effet dans les manuscrits pour cette dernière note le signe ordinaire du *pressus.* (*Script.*, t. I, p. 44.) Le *pressus*, l'*oriscus* et le *gutturalis* (voyez le tableau) sont diverses espèces de notes que les anciens ont désignées d'une manière générale par les mots *voces tremulæ.* Les neumes qui les figurent sont des traits ondulés. Le *franculus* est un *oriscus* lié à une virga.

Les *Strophicus* étaient des effets de voix que les anciens appelaient *voces repercussæ.* Ils désignaient particulièrement le *distropha* et le *tristropha.* Quelques-uns les distinguaient par les mots *duplicatio, triplicatio vocis.* Aurélien de Réomé cite deux exemples de l'emploi du *tristropha* à la terminaison du chant du psaume dans les Introïts du premier mode pour le premier exemple, et du septième mode pour le second. On trouve en effet, dans tous les manuscrits le signe du *tristropha* placé dans ces circonstances sur la syllabe expressément indiquée par Aurélien : *Igitur in reciprocatione introituum, si versus ejusdem sexdecim in se continuerit syllabas... quintadecima... ternâ gratulabitur vocis percussione.* (*Script.*, t. I, p. 55)... *Quintadecima, ternà percussione finietur.* (*Ib.*, p. 58.) *Versus autem Communion. eodem ritu canentur.*

Au sujet de ces effets de voix, Jean Cotton s'exprime ainsi : *Simplicem neumam dicimus virgulam vel punctum ; repercussam vero, quam Berno distropham vel tristropham vocat.* (Gerb. *Script.*, t. II, p. 263.) Et Aribon : *Neumæ nempe unus soni fiunt repercussione, cum simplices sunt, id est, vel una virgula, vet una jacens, vel cum duplices aut triplices in ejusdem sunt soni repercussione, tunc duorum aut plurium connexione fiant.* (*Ib.*, p. 226.)

Tous ces témoignages confirment pleinement la notion que j'ai donnée du *strophicus* dans mon *Explication des neumes* (p. 45 et suiv.) Il se compose le plus souvent de plusieurs notes semi-brèves à l'unisson ; quelquefois les notes élémentaires du *strophicus* sont

des brèves ; on le rencontre assez rarement composé de deux longues. On doit toujours l'exécuter comme il est écrit, c'est-à-dire en le traduisant par plusieurs notes à l'unisson, longues, brèves, ou semi-brèves, et légèrement détachées ou battues ; car si l'on changeait quelque chose soit dans le nombre, soit dans la valeur de ses parties élémentaires, l'effet voulu serait manqué : le dessein mélodique serait manifestement défiguré.

Ce genre d'ornement, consistant en une répétition de la même note sur la même syllabe, communique au chant grégorien un caractère d'originalité qui suffirait à lui seul pour établir entre ce chant et la musique moderne une différence des plus tranchées. Supprimer le *strophicus* et le remplacer, par exemple, par une seule note, ce serait défigurer profondément le chant grégorien ; ce serait le dépouiller de l'un de ses ornements les plus gracieux, les plus attachants, et d'ailleurs les plus faciles à exécuter. Il serait impossible de remplacer cet ornement ; aucun équivalent ne pourrait compenser sa perte. Il est donc rigoureusement nécessaire de le conserver et de l'exécuter religieusement comme on le trouve, sans y faire la moindre altération.

Je suis entré dans des développements assez étendus pour discuter la nature d'un autre genre d'ornement qui n'a pas de correspondant dans la musique moderne, du moins dans la musique écrite, le *quilisma* (*Explic. des neumes*, p. 57 et suiv.); car on ne saurait dire qu'il soit tout à fait ignoré des chanteurs habiles et très exercés. Ceux-ci le font entendre quelquefois instinctivement, lorsqu'en exécutant un *port de voix*, ils font produire à leur voix une sorte de tremblement pour lui donner une expression plus vive. Je crois avoir suffisamment prouvé que ce genre d'ornement se composait de petits battements ascendants et liés entre eux. On pourrait donc le définir un *port de voix tremblé*. Tout ce que les auteurs disent au sujet du *quilisma* s'accorde avec cette définition, et rien ne la contredit. Aux témoignages rapportés dans mon ouvrage, j'ajouterai ici ceux d'Aurélien de Réomé, d'Aristote et de Jean de Muris.

Aurélien cite trois exemples où se trouve le *quilisma*, et il donne le nom de *vinnola* à la syllabe qui le porte : 1° *Vinnola efficitur penultima syllaba, ut hic : Qui venerunt ex magna tribulatione ;* 2° *Vin-*

nola flexibiliquè initietur voce; 3° *Quæ vinnolam recipit vocem.* (Gerb. *Script.*, t. I, p. 56 et 57.) Or Saint Isidore de Séville, à qui Aurélien emprunte souvent ses expressions, avait expliqué le mot *vinnola* de la manière suivante : *Vinnola dicta a vinno, id est, cincinno molliter flexo.* (Gerb., *Script.*, t. I, p. 22.) On a vu qu'Aurélien se servait des mots *vox tremula* pour désigner les ornements du genre *pressus.*

La plique ascendante était un genre d'ornement analogue au port de voix de la musique moderne. Or Aristote donne de la plique une définition qui ne peut évidemment se rapporter qu'au port de voix *tremblé*, ou au *quilisma.* Voici ses paroles : *Fit autem plica in voce per compositionem epigloti cum repercussione gutturis inclusâ.* (Bibl. nat., ms. n° 1136, suppl. lat., fol. 25, recto.)

Jean de Muris répète la même définition ; il dit : *Secundum eumdem* (*Aristotelem*) *hæc plica fit subtiliter in voce per compositionem epigloti cum repercussione gutturis.* (*Speculum musicæ*, fol. 283, ms. 7207 lat., bib., nat.) J'ai appliqué au *quilisma* une définition toute semblable lorsque j'ai dit: « La voix exécutera le *quilisma*, « si, pendant qu'elle est portée d'une note inférieure à une note « supérieure, comme pour l'*epiphonus* (plique ascendante) on lui « fait produire des battements légers et délicats du gosier. On au- « ra ainsi un roulement de la voix, comme l'indique le mot lui- « même, *quilisma* qui vient de κυλισμα, ce qu'on fait rouler (de « κυλιω, rouler). »

Jean de Muris définit ailleurs le *quilisma* de cette manière : *Quilisma dictum curvatio et continet notulas tres vel plures, quandoque ascendens et iterum descendens, quandoque e contrario.* (Gerb., *Script.*, t. III, p. 202.) On voit qu'il admet le *quilisma* descendant ; et on le trouve en effet dans quelques manuscrits, par exemple, dans celui de Montpellier. Mais ce *quilisma* descendant n'est autre chose qu'un *climacus,* comme je l'ai fait voir dans l'*Explication des neumes*, p. 69. Le mot *curvatio*, dont se sert Jean de Muris, indique un son courbé, plié, comme celui de la plique, mais avec plusieurs battements. On remarquera que Jean de Muris emploie le mot *notulas* pour désigner les sons élémentaires dont se compose le *quilisma*, tandis qu'il emploie le mot *nota* pour indiquer les sons dont se composent les autres neumes. Donc le *quilisma* est un port de voix avec battements, ou *port de voix tremblé.*

Le *quilisma* se fait toujours entre deux notes qui ont entre elles l'intervalle d'une tierce mineure. *Le salicus* (voyez le tableau) est un ornement d'une nature semblable à celle du *quilisma*, mais on l'emploie plus rarement; il se rencontre environ six fois moins souvent que le *quilisma*; il en diffère en ce qu'il est compris entre deux notes dont l'intervalle est d'une tierce majeure. Il doit se faire par une sorte de bondissement de la voix, comme l'indique le mot lui-même *salicus*, qui vient de *salire*, *bondir*.

Pour s'exercer à exécuter le *quilisma*, il faudra commencer par battre une suite de notes à l'unisson, comme dans le *strophicus*, mais plus légèrement et bien plus rapidement; puis après on élèvera graduellement la voix, de telle sorte qu'elle parcoure l'intervalle d'une tierce mineure en reproduisant les mêmes battements. Le *salicus* demande un exercice préliminaire absolument semblable.

Les signes dont je me suis servi pour représenter ces effets de voix, dans mes traductions en notation moderne, ne sont, à proprement parler, que des symboles pour indiquer les battements ascendants de la voix tels que je viens de les décrire; car ces signes n'en sont pas une traduction rigoureusement fidèle. J'en dirai autant des signes de l'*epiphonus* et du *cephalicus*.

Le tableau ci-joint qui a pour titre : *Noms, formes et significations des neumes*, contient à peu près tous les groupes neumatiques tels qu'on les rencontre dans les manuscrits les plus anciens et les plus corrects sous le rapport du rhythme, avec la signification de ces groupes en notation moderne. On y trouve en outre tous les signes d'ornement et d'expression, avec leur traduction en signes équivalents moderne. Ce tableau donne donc le moyen de restaurer complètement et dans tous ses détails le chant grégorien, et de lui rendre exactement sa forme primitive. Il est bien entendu que les intonations et les intervalles des notes doivent être déterminés, non pas d'après les signes neumatiques de ce tableau, qui ne peuvent nullement les donner, mais d'après les manuscrits où ces intervalles et ces intonations sont clairement indiqués.

Je ne vois pas qu'il reste encore quelque chose d'important à trouver pour la solution complète du problème que je discute dans ce mémoire. Ainsi les pauses (distinctions) sont ce qu'il y a de plus

aisé à fixer dans un chant, lorsqu'il est rétabli dans sa forme naturelle. Personne ne sera tenté, par exemple, de reprendre haleine entre les notes qui font partie d'un neume composé. Le plus simple bon sens indique dans quels endroits on peut respirer, et les anciens n'avaient pas d'autre règle. Aussi trouve-t-on rarement l'indication des pauses dans les manuscrits les plus anciens. Le manuscrit n° 391 de Saint-Gall (Xe siècle) en donne deux seulement dans l'antienne *Vespere autem sabbati*. On en voit aussi deux dans l'antienne *Redemptionem* du manuscrit n° 390 (Saint-Gall), et une seulement dans l'antienne *Tecum principium*. Chose remarquable, cette dernière est placée entre les mots *utero* et *ante*, ce qui s'accorde avec ce que j'ai vu dans le manuscrit 783 de la bibl. nat. (fonds latin), lequel place une barre de repos au même endroit, tandis qu'il n'en met point après *sanctorum*. Ceci prouve que les anciens, dans leur mélodies, voulaient avant tout que l'oreille fût satisfaite. Les modernes se sont guidés ici sur le sens des paroles, et ont placé après *sanctorum* une pause que ne supporte pas la mélodie. Je donne la préférence aux anciens. Engelbert donne des exemples de pauses très naturelles dans l'antienne *Nativitas tua* (Gerb., *Script.*, t. II, p. 367). Dans le recueil intitulé : *Chant grégorien restauré*, imprimé en 1861, et contenant 145 morceaux de chant liturgique traduit en notation moderne d'après les règles que je reproduis ici, j'avais indiqué les repos par des barres, comme M. l'abbé Jules Bonhomme me l'avait conseillé. Je ne les ai pas indiqués dans les chants que je fais imprimer aujourd'hui, afin de ne rien y mettre qui ne fût conforme à ce que l'on trouve dans les meilleurs manuscrits antérieurs au Xe siècle. Nos chantres contemporains pourront s'en passer aussi aisément que ceux du VIIIe siècle, et ils s'en passent déjà bien dans les recueils de musique des compositeurs modernes.

Le mouvement doit être habituellement tempéré ; il est plus ou moins accéléré ou ralenti suivant les circonstances ; jamais il ne doit être lourd et traînant. J'estime qu'en moyenne la brève doit répondre au n° 120 du métronome (♩ = 120). C'est la durée d'une demi-seconde.

La dénomination de « plain-chant » *planus cantus*, n'a été employée pour désigner les chants de la liturgie de l'Église que pos-

térieurement au siècle de Gui d'Arezzo. Je n'ai rencontré cette expression dans aucun écrit antérieur au XIIe siècle. On en comprendra facilement la raison, si l'on se rappelle comment Bernon et Aribon parlent de ceux qui, de leur temps déjà, n'observaient plus les lois rhythmiques du chant grégorien, telles qu'ils les ont décrites et qu'elles sont si clairement indiquées dans la notation neumatique des manuscrits les plus anciens. Le terme de « plain-chant » *planus cantus*, dont la signification rigoureuse est *chant uni*, *plat*, *sans inégalité*, ne saurait, à mon avis, être appliqué aux chants de l'Église rétablis dans leur forme primitive ; et c'est pour cela que je ne m'en suis jamais servi dans mes écrits, parce que, selon moi, il ne peut convenir qu'au chant grégorien altéré, corrompu, et dans ce sens, je suis de l'avis de ceux qui veulent supprimer le plain-chant, mais à la condition qu'on lui substituera le chant ecclésiastique pur et sans altération, avec tous ses ornements, tel enfin que nous le donnent les monuments antérieurs au siècle de Gui d'Arezzo et de Bernon. Je désirerais donc que l'on ne désignât plus ce chant en France que comme on le fait encore en Allemagne, où l'on emploi le terme *kirchengesang*, « chant ecclésiastique ». En Italie, on le nomme *canto fermo*, « chant fort », expression qui ne lui convient guère.

Quelques personnes, voyant l'énorme différence qui existe entre le chant restauré et celui des éditions modernes seront peut-être effrayées des difficultés que rencontrerait la substitution, dans les églises, de ce chant restauré au chaut des éditions modernes. On aura trop de peine, dira-t-on, il faudra trop de temps et de dépenses pour former des chantres capables de l'exécuter avec la perfection qu'il comporte. A cela je réponds que, quand même ces difficultés existeraient réellement, il faudrait bien en prendre son parti.

Mais les difficultés d'un retour complet au chant primitif sont bien moins grandes qu'on ne pourrait le croire ; car on n'a pas aujourd'hui moins de ressources qu'on en avait au IXe siècle, où l'on ne saurait douter que ce chant n'ait été d'un usage universel dans l'Eglise ; et si l'on examine bien, on reconnaîtra que nous disposons de moyens bien plus nombreux. Il est vrai qu'au IXe siècle on avait les monastères où le chant était étudié avec soin ; mais si nous n'a-

vons plus de monastères, nous avons des maîtrises, des séminaires, des écoles; nous avons surtout l'avantage énorme de l'imprimerie, qui multipliera les livres de chant autant qu'on le voudra. Il faudra s'exercer à l'étude de ce chant, cela n'est pas douteux; mais rien n'empêchera de consacrer à l'étude du vrai chant de l'Eglise le temps que l'on perd aujourd'hui à étudier une prétendue musique d'église. N'avons nous pas la société des orphéonistes? et ne peut-on pas former sur son modèle une société de Saint Grégoire formée de bons chanteurs qui rendent aux solennités religieuses l'éclat et la pompe édifiante qu'elles avaient autrefois, et qu'elles devaient principalement à la majesté des saintes mélodies inspirées par la foi des premiers siècles? Evidemment tout cela est possible, et, je l'espère, tout cela se réalisera, d'autant plus que l'étude du chant grégorien ne sera pas plus malaisée que ne l'est celle de la musique moderne. Je dirai même qu'il est plus facile à apprendre, parce que ses phrases mélodiques sont généralement plus simples, plus naturelles, qu'il ne s'y rencontre jamais de grands écarts de voix (*Ascensiones pudicæ, descensiones moderatæ*, Bulle de Jean XXII), et que surtout il n'est pas assujetti aux complications de la mesure.

Je suis donc bien loin de partager les appréhensions que M. Vitet a exprimées sur ce sujet dans l'article qu'il m'a fait l'honneur de consacrer à l'examen de mon premier ouvrage, et qu'il a publié dans le *Journal des savants* (mai 1860). Au reste, M. Vitet donne dans son article une description inexacte du caractère et de la nature du chant grégorien, et il en est convenu après les éclaircissements qui ont été donnés depuis, et l'expérience qui a été faite. S'il fallait s'en rapporter au tableau très brillant qu'en a tracé M. Vitet, des anges seuls eussent été capables d'exécuter le chant grégorien. Je ne disconviens pas que ce chant ne soit angélique et vraiment céleste, mais c'est un chant céleste mis à la portée de notre pauvre humanité. Il est aisé de voir *a priori* que le chant de l'Eglise est exécutable, et même facilement exécutable, et qu'il devait exclure les savantes difficultés d'une musique théâtrale. C'est ce que prouvent les paroles suivantes de saint Nicet, évêques de Trèves, au VIe siècle : *Melodia condecens* (*credentium*), *sancta religione psallatur, non quæ tragicas difficultates exclamet, sed quæ in nobis veram*

christianitatem demonstret; non quæ aliquid theatrale redoleat, sed compunctionem peccatorum faciat. (Gerb., *Script.*, t. I., p. 13.)

Ce n'est pas à dire, cependant, que toutes sortes de voix soient capables d'exécuter convenablement les suaves mélodies grégoriennes; bien loin de là: il faut des voix choisies et suffisamment exercées; et sur ce point, les anciens étaient bien plus délicats et plus sévères que nous. En veut-on la preuve? je la trouve encore dans mes vieux auteurs. On lit, en effet, dans les *Instituta Patrum: Histrioneas voces, garrulas, alpinas sive montanas, tonitruantes, vel sibilantes, hinnientes velut vocalis asina, mugientes, seu balantes quasi pecora; sive femineas, omnemque vocum falsitatem, jactantiam seu novitatem detestemur, et prohibeamus in choris nostris; quia plus redolent vanitatem et stultitiam quam religionem; et non decent inter spirituales hujus modi voces in præsentia Dei et angelorum ejus in terrâ sanctâ sanctorum. Tales enim qui ejus modi voces habent, et carent modo naturali, quia nec aliquando exercitati alicujus instrumenti musicalis artificio; et ideo aptam flexibilitatem vocis non valent habere ad neumas.* (Gerb., *Script.*, t. I, p. 8.) Hélas! si nos ancêtres du IXe siècle assistaient à nos offices, ils nous traiteraient de barbares, et ils auraient bien raison.

On a dit que le chant de l'Eglise rétabli dans sa forme primitive, d'après les anciens monuments, ne serait autre chose qu'une curiosité archéologique plus ou moins intéressante pour un petit nombre de savants, et qu'il ne pourrait jamais recevoir une application pratique dans nos églises. On en donne pour raison qu'on ne parviendra pas à vaincre la routine et à remplacer le chant actuel auquel on est accoutumé, par un chant qui en diffère profondément et qui exige des études et des exercices préparatoires beaucoup plus multipliés. La grande différence qui existe entre le chant actuellement en usage et le chant ancien n'est pas une raison suffisante pour empêcher de revenir à ce dernier; ce serait plutôt une raison de le faire adopter plus volontiers, car on conviendra que cette différence est entièrement à son avantage et lui donne maintenant tout l'attrait d'une nouveauté. Le plus grave obstacle à l'adoption du chant restauré, celui qui serait peut-être malheureusement le plus général, c'est l'obstacle de la routine, et, il faut l'avouer, de l'insouciance et de la paresse. J'ai entendu un maître

de chapelle d'une église importante de Paris, répondre à quelqu'un qui l'engageait à faire étudier ce chant : « Je ne veux pas me cas-» ser la tête. » Mais ce n'est pas ici seulement que l'on rencontre de pareils obstacles ; on les retrouve partout où il y a des améliorations à faire et des réformes à opérer. Un homme sérieux ne doit pas se laisser ébranler par une objection fondée sur de tels moyens. Je dois passer sous silence les questions toutes personnelles, qui touchent à des intérêts de librairie, bien que trop souvent elles soient une source de graves embarras.

On a encore dit qu'il faudrait supprimer les longueurs que l'on rencontre dans un très grand nombre de pièces des antiphonaires anciens. Cette proposition pouvait à la rigueur rencontrer des partisans, alors que le chant de l'Eglise avait perdu tout ce qui le rendait intelligible et lui donnait de la grâce, c'est-à-dire son rhythme propre et ses ornements variés ; et cependant, par respect pour ce qui en restait, on a attendu jusqu'au siècle de la prétendue réforme protestante avant d'y faire des mutilations, et c'est de ce moment que date le désordre qui, depuis, n'a fait que s'accroître, et auquel il est urgent de remédier. Aujourd'hui que l'on peut comprendre et apprécier les qualités du chant restauré, la proposition de l'abréger par des suppressions et des coupures est absolument inacceptable, et pour mon compte, je la repousse énergiquement. Qu'aurait répondu l'architecte chargé de restaurer la Sainte-Chapelle à celui qui lui aurait proposé de simplifier ce monument pour épargner des frais, de supprimer les détails de son ornementation, et de lui donner une tournure analogue à celle de Notre-Dame de Lorette ? Je n'ai pas besoin de dire comment une pareille proposition aurait été reçue. Mais il serait bien étrange qu'on ait fait et que l'on fasse encore d'énormes dépenses pour restaurer nos monuments d'architecture chrétienne dans les détails les plus minutieux de leur riche ornementation, et que l'on ne voulût pas admettre dans toute leur intégrité et dans toute leur richesse les monuments non moins vénérables et non moins précieux de la musique chrétienne, la seule véritablement digne de ce nom. Il est pourtant bien aisé de comprendre que des églises richement ornées appellent nécessairement des chants richement ornés, comme ceux que donnent les anciens manuscrits, et repoussent, par consé-

quent, des chants plats, défigurés et sans couleur, comme ceux des Graduels et Antiphonaires modernes.

Mais en faveur des petites églises où manqueront les moyens de faire exécuter ces chants richement ornés, ne devra-t-on point arranger un chant plus simple et d'une exécution plus facile? Qu'est-ce qui empêcherait de faire deux éditions de livres de chant ecclésiastique, l'une qui reproduirait intégralement le chant primitif avec toute la richesse de ses mélodies, et qui servirait aux cathédrales et aux églises où l'on peut avoir tous les moyens d'exécution désirables, l'autre destinée aux petites églises et donnant un chant réduit et simplifié? Une pareille mesure est absolument inadmissible; car elle introduirait une bigarrure nouvelle, tout à fait arbitraire, opposée à l'esprit d'unité qui est le caractère propre de l'Eglise, et n'ayant par conséquent aucune chance d'être adoptée. D'ailleurs elle est impraticable; car comment, d'après quelles règles et quels principes se ferait cette réduction et cette simplification nouvelle du chant liturgique? A-t-on jamais vu d'exemple d'une opération pareille exécutée sur quelques pièces de composition moderne; et peut-il venir à l'esprit d'un homme sensé l'idée de remanier le *Stabat* de Pergolèse ou le *Requiem* de Mozart, pour rendre ces compositions célèbres d'une exécution plus facile et plus populaire? Une entreprise de cette nature serait avec raison considérée comme une monstruosité, comme un acte du plus affreux vandalisme. Mais ce qu'il ne serait pas permis de faire pour quelques compositions modernes, le serait encore moins pour un chant qui a plus de droit qu'aucun autre à notre respect le plus religieux. Donc on doit le laisser intact; et ceux qui se reconnaîtront incapables de le chanter devront se condamner au silence.

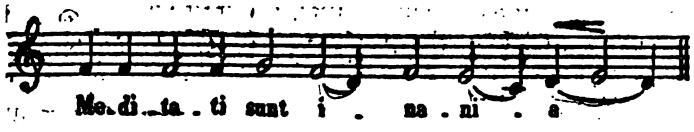
Mais voyons un peu si l'on est bien fondé à trouver des longueurs dans le chant ancien. Je ne connais que deux pièces qui soient d'une longueur exceptionnelle; ce sont les traits *Qui habitat* du premier dimanche de Carême, et *Deus, Deus meus* du dimanche des Rameaux. Dans tout l'ensemble des chants liturgiques, on ne trouve pas une seule autre pièce qui atteigne la moitié du moins long de ces deux traits. Or, combien doit-on mettre de temps à les chanter? pas plus de douze minutes. Si l'on y mettait un temps plus long, le mouvement serait trop lent. Or, combien n'y a-t-il pas de pièces

modernes de musique dite religieuse, et qui ne l'est guère, dont la longueur dépasse de beaucoup celle de ces deux traits? Et pourtant on ne les trouve pas trop longues. Donc, le reproche de longueur que l'on fait au chant ancien n'est pas fondé. Donc, il n'y a aucune raison de l'abréger.

Enfin il existe un préjugé très enraciné, qui doit son origine à la fièvre de la Renaissance, et qui a été une cause d'altérations très graves et très nombreuses dans les mélodies de l'Église. C'est celui qui consiste à prétendre assujettir ces mélodies aux lois de l'accentuation grammaticale, de telle sorte que si un mot a plus de deux syllabes, et que la pénultième soit brève prosodiquement, celle-ci ne puisse recevoir qu'une seule note, et encore veut-on que cette note unique soit semi-brève, et, de plus, qu'elle soit précédée immédiatement d'une longue sur l'antépénultième. Ce n'est pas tout, on a encore voulu que si un monosyllabe est lié par le sens à un mot qui le précède, la dernière syllabe de celui-ci fût assujettie à la règle de la pénultième brève. Je l'affirme sans la moindre hésitation, cette règle est absurde. En effet, on ne sait pas encore bien en quoi consistait l'accent tonique des anciens. Tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'il réglait, avec la quantité prosodique, la manière de parler et de lire les langues grecque et latine; mais qu'elle était cette manière? C'est ce que personne aujourd'hui ne peut définir avec certitude. On a fait sur ce sujet de longues dissertations dans des sens divers, et on est arrivé à des couclusions contradictoires; de sorte que la question n'est pas encore vidée: *adhuc sub judice lis est.* Ainsi le rhythme du langage parlé des anciens est pour nous une chose inconnue. Mais il n'en est pas de même du rhythme du chant de l'Église; celui-ci est maintenant parfaitement connu. Donc, vouloir assujettir le rhythme du chant au rhythme des paroles liturgiques, c'est vouloir prendre l'inconnu pour règle du connu, ce qui est absurde. Mais supposé même que le rhythme du langage parlé fût parfaitement connu, parfaitement défini; la prétendue règle relative à la pénultième brève dans les paroles liturgiques n'en serait pas mieux fondée et n'en devrait pas moins être impitoyablement rejetée; car autre chose est le rhythme d'une langue parlée, autre chose celui de la même langue chantée; le premier est du domaine de la grammaire, le second appartient à la musique; lorsqu'on parle ou

qu'on récite, il faut observer les lois du langage; mais lorsqu'on chante, ce sont celles du chant qu'on doit suivre.

C'est ce que savaient parfaitement distinguer les anciens, dont les règles se trouvent clairement exposées dans les paroles suivantes des *Instituta Patrum :* « In omni textu lectionis, psalmodiæ, « vel cantus, accentus sive concentus verborum (in quantum sup- « petit facultas) non negligatur..... Quomodo ergo toni deponantur « in finalibus propter diversos accentus, nunc dicendum est. Omnis « enim tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, non est « *secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam* « *toni facienda*, sicut dicit Priscianus : *Musica non subjacet regulis* « *Donati, sicut nec divina scriptura.* Si vero convenerint in unum « accentus et melodia, communiter deponantur; sin autem, juxta « melodiam toni, cantus sive psalmi terminentur. Nam in déposi- « tione fere omnium tonorum musica in finalibus versuum per « melodiam subprimit syllabas, et accentus sophisticat, et hoc ma- « ximè in psalmodiâ; ideoque si tonaliter finis versuum deponitur, « oportet ut sæpius accentus infringatur eo modo, verbi gratiâ, ut « sicut sex syllabæ *sæculorum, amen* ; ità sex conformentur notis « toni in depositione verborum et syllabarum. » (Gerb., *Script.*, t. I, p. 6-7.) Ainsi dans les chants syllabiques, comme ceux des leçons, des psaumes, des épîtres, des évangiles, de la Passion, de l'*Exultet*, des préfaces, etc., lorsque ces chants n'ont pas d'autre rhythme que celui des paroles, il faut observer l'accent tonique, *in quantum suppetit facultas;* et pour le chant des psaumes, au commencement, au milieu et à la fin des versets, on devra le plus souvent, *sæpius*, s'en écarter pour suivre le rhythme de la mélodie. Donc il faudra chanter la terminaison *Meditati sunt inania* de la manière suivante à l'Introït de la messe de minuit :



et c'est ainsi qu'on l'a toujours fait jusqu'au XVIe siècle inclusivement. D'après ces principes d'une admirable simplicité, et fondés sur la nature même des choses, la psalmodie s'exécutera avec un ensemble parfait, sans la moindre hésitation, par les masses de

voix les plus nombreuses. Mais les fiers grammairiens de la Renaissance ont eu la prétention de faire la leçon à l'Église, et ils sont parvenus à introduire la confusion, le désordre, le cahos dans le chant des psaumes, en inventant leur prétendue règle de la pénultième brève, car ils n'ont pas même su s'accorder entre eux pour en faire l'application ; les uns l'entendant d'une façon et les autres d'une autre. Il ne pouvait en être autrement, car on tombe toujours dans des contradictions lorsqu'on part d'un principe faux. Cependant il faut s'attendre encore à rencontrer des partisans et des défenseurs de cette règle impraticable, qui invoqueront même l'autorité de Cicéron, comme si un Cicéron quelconque avait quelque chose à voir dans une question de chant liturgique, comme si le célèbre orateur avait pu jamais avoir eu en vue autre chose que les règles de la déclamation oratoire. Mais j'espère bien qu'à l'autorité de Cicéron les chrétiens préfèreront l'autorité plus imposante de la pratique constante de l'Eglise, de sa tradition non interrompue depuis les siècles les plus reculés jusqu'au siècle du pédantisme grammatical, et enfin l'autorité des compositeurs modernes les plus célèbres, car ni Pergolèse, ni Mozart, ni Beethoven, ni même Rossini ne se sont crus obligés de s'assujettir aveuglément aux exigences absurdes d'une règle chimérique.

Il n'y a donc pas lieu d'examiner s'il faudrait remanier tous les chants anciens pour satisfaire à des prétentions qui n'ont aucun fondement. Il faut absolument les accepter et les faire adopter tels qu'ils nous sont donnés par les plus anciens manuscrits, sans en rien retrancher, sans y rien ajouter, sans y faire aucun changement. C'est le seul moyen d'arriver à l'unité qui est l'objet de tous les vœux. Toute autre mesure n'aurait d'autre résultat que de prolonger et d'augmenter l'anarchie.

Quelques personnes attachent une grande importance à la question de la notation : elles croient voir de graves inconvénients à l'application de la notation moderne au chant de l'Eglise, et voudraient que l'on y conservât celle des livres de chant actuellement en usage. Je ne saurais être de cet avis ; d'abord le chant actuel n'étant qu'un squelette informe à côté du chant primitif, vouloir en conserver la notation serait rendre toute restauration impossible ; ensuite je ne vois aucun inconvénient à se servir de la notation de

la musique moderne, qui est très-claire, qui ne laisse rien à désirer, qui est connue partout, et qui, d'ailleurs, n'est que l'ancienne notation transformée. Si l'on veut à toute force la rejeter, je ne vois d'autre moyen à prendre que d'en revenir à l'ancienne notation neumatique; car il n'est pas possible d'en inventer une autre qui soit plus simple et plus naturelle. L'adoption d'un tel parti aurait au moins cet avantage qu'il en résulterait une grande réduction dans le volume des livres de chant, ce qui, à mes yeux, est très considérable, car je suis ennemi des gros in-folio de lutrin. Ce serait, en outre, une grande économie pour les fabriques; et enfin, ce qui est encore bien plus important, c'est qu'alors on ne pourrait plus se hasarder à venir chanter à l'Eglise sans avoir appris auparavant et étudié bien à fond ce qu'on voudrait y chanter.

L'abbé F. Raillard,
Membre de la Société de Saint-Jean.

L'ANCIEN TRÉSOR

DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS

—

CINQUIÈME ET DERNIER ARTICLE *

—

CHAPITRE III.

Tables de vermeil du maître-autel [1].

TABLE HAUTE.

XIIe siècle.

Normand de Doué, qui devint évêque d'Angers en 1149, donna, étant archidiacre, une table d'argent doré de plus de trente marcs

* Voir le numéro de Juillet-Septembre 1881, p. 163.

[1] La cathédrale d'Angers n'était pas la seule église d'Anjou, qui possédât des tables de vermeil; je citerai celles du maître-autel de l'abbaye de Saint-Florent près Saumur, pillé par les Huguenots et décrit par dom Huynes dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Florent* : « *Le bas de l'autel estoit garny et couvert d'une table d'argent doré en laquelle estoient les ymages de Notre-Seigneur et de ses apôtres faisant la Cène et autres ymages, le tout couvert d'argent doré. Le dessus de l'autel semblablement garny et couvert d'une table ou contretable couverte d'argent doré sur laquelle étaient neuf ymages relevées en bosse, l'une de N. Seigneur et les autres de quelques Apôtres et Martyrs, sur lesquelles et chacune d'icelles estoit un chapiteau doré et azuré. Au dessus étoit la capse de S. Florent toute couverte d'argent doré (où il y a plusieurs pilliers et ymaiges autour). Cette chasse avait été donnée par Louis XI. Aux deux côtés de l'autel, il y avait deux grandes pièces de broderie de fil d'or et de soie, sur l'une desquelles était figuré Octavien se voulant faire adorer et en l'autre ledit Octavien et une sybille lui démontrant l'autel du ciel et autres grands personnages. Tout cela fut démoli comme aussi l'image de Moise, les orgues, quatre anges de cuivre, deux piliers d'airain.....* (*Revue d'Anjou*, 1867, t. I, p. 267.)

pour l'autel matutinal [1]. Ce parement fut utilisé comme dossier ou retable au maître-autel. Il comprenait une série de quinze arcades cintrées renfermant au centre la statue de Notre-Seigneur, celles des douze apôtres, de deux évêques (S. René et peut-être S. Maurille) [2]. Ce retable ne paraissait presque point parce qu'il était couvert pour l'ordinaire de pentes ou parements d'étoffe, entre lesquels ceux qui servaient aux grandes fêtes étaient de drap d'or très riche et de broderies très précieuses [3].

L'inventaire du 18 mars 1421 l'appelle *mensa superior altaris* et donne quelques détails intéressants sur les pièces endommagées à cette époque [4].

In mensa superiori dicti majoris altaris primus butus a parte dextera denudatus est argento.

Item in quodam angelo defficit caput et pectus ut in precedenti inventario.

Item in ymagine cujusdam episcopi defficiebant manus cum baculo pastorali quas reddidit Varruau [5].

Item in apostolo sequenti defficiunt quatuor peciæ argenti circa bordaturam.

In ymagine sancti Jacobi quæ est VI in ordine ut ab antiquo defficiebat baculus, cujus Varruau reddidit partem et alia pars adhuc defficit.

In ymagine sancti Pauli defficit, ut ab antiquo, ensis.

In ymagine majestatis defficit liber aut mundus seu aliud per manum contentum.

[1] *Cérémonial* de Lehoreau, I, p. 369. Sed et ante episcopatum archidiaconus tabulam argenteam triginta et amplius marcharum ad altare mactutinale dedit.

[2] Ces deux statues pourraient bien avoir été ajoutées pour donner au retable *plus de longueur*, car on fait la remarque (Bibl. mun. Ms. n° 624, t. II, p. 551) qu'elles avaient des mitres *pointues*, tandis que Normand de Doué et son successeur les portaient encore, comme Ulger et autres, *fourchues*. Les anciens sceaux antérieurs au XIIIe siècle nous montrent presque toujours les évêques portant des mitres *fourchues*, c'est-à-dire dont on voyait les deux pointes à la fois.

[3] Bibl. mun. Ms. n° 627. Description de l'autel et du chœur avant son changement.

[4] Fab., I, p. 42 v°.

[5] Gilles Varruau, prêtre sacristain auquel était confiée la garde de tous les objets énumérés dans l'inventaire.

In ymagine sancti Petri defficit, ut ab antiquo, clavis.

In ymagine sancti Bertholomæi defficit cutellus, ut ab antiquo.

In buto dictæ mensæ in ymagine sancti Renati defficiunt, ut ab antiquo, manus, baculus pastoralis et coopertura a pectore usque ad pedes.

In dicto buto defficit angelus unus.

Item in buto dictæ mensæ superioris defficit tota coopertura argentea.

Item defficit in dicta mensa superiori XIIII lapides vel circa.

En 1699, Mgr Le Pelletier fit démolir l'autel pour le mettre à la Romaine. Le nouvel autel était double, le côté du chœur fut dédié à S. René ; on utilisa la table de vermeil de Normand de Doué pour en décorer le devant [1].

Après la consécration de l'autel à baldaquin en 1759, il fut vendu comme objet inutile pour aider à la construction des nouvelles stalles [2].

LA TABLE BASSE OU PAREMENT D'AUTEL.

XIIIe siècle.

L'évêque Guillaume de Beaumont (1202 à 1240) donna pour le maître-autel une table de vermeil, ornée de « *filigranes d'or, sur laquelle étoient en bas-reliefs les mystères de la Nativité de Notre-Seigneur, l'adoration des bergers, la visitation de la sainte Vierge, son annonciation, les Mages devant Hérode, les Mages qui vont adorer Jésus, le trépas de la sainte Vierge et son couronnement* [3]. » Cette

[1] Ce genre de transformation était fréquent : on fit de même pour la table de vermeil donnée à Saint-Germain-des-Prés, de Paris, en 1406, par l'abbé Guillaume ; on l'encadra d'une bordure en bronze doré pour en faire le devant d'autel en 1683. *Histoire de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés*, par Dom Bouillart, p. 167.

[2] Archives de la préfecture, série G, 385, Comptes de fabrique de 1760 à 1761. Fonds pour le nouveau chœur 14,774 livres sont provenues de la vendition des effets mobiliers provenant des démolitions du grand autel ancien (tables d'autel, statues, etc.). Compte de 1765 à 1766. Plus 150 l. 5 s. 9 d. pour trois marcs, six gros de fragments de vieille argenterie qui était restée sur les fusts (armatures en bois) des devants d'autel de l'ancien grand autel vendus au sieur Hardye, orfèvre.

[3] *Cérémonial* de Lehoreau, t. III, p. 7.

énumération n'est pas complète, il faut y ajouter le *massacre des Innocents* et plusieurs autres sujets. Au milieu du parement, Guillaume de Beaumont était représenté en offrant une réduction à la sainte Vierge.

L'inventaire de 1421 nous dit à son sujet [1] :

In mensa inferiori majoris altaris defficiunt etiam quæ sequuntur : videlicet in ymagine primi regum defficiebat per precedens inventarium unum æmailletum argenti et adhuc defficit.

Item defficiebat antiquiter unum turribulum in angelo quod erat in custodia dicti Varruau qui illud reddidit cum tribus cathenis solum.

Item duæ allæ quæ defficiebant in dicto angelo et erant in custodia sacristæ conversæ sunt in benedictario argenteo... [2].

Item defficiunt octo grossi lapides prout in precedenti inventario et XVIII lapides parvi quorum VIII grossorum lapidum sacrista videlicet Varruau reddidit unum.

Item in uno pastorum defficit butus sive musete.

In ymagine sancti Petri in transitu beatæ Mariæ defficiebat ab antiquo et adhuc defficit clavis ultra aspersorium.

In uno occidentium innocentes defficiebat pars ensis, quæ reddita fuit per Varruau.

Item ut dudum defficiebant ab antiquo plura frusta seu plures petiæ et adhuc defficiunt de presenti [3].

En 1699, la table de vermeil fut posée comme devant d'autel du côté de la nef. Le Chapitre fit faire en 1562 et en 1712 des treillis de laiton pour protéger les figures en relief [4].

De riches parements d'étoffes précieuses ou de broderies à personnages, assortis aux ornements de chaque fête, masquaient souvent cette table de vermeil, qui fut honteusement vendue par le

[1] Fab., I, p. 39 v°.

[2] On avait déjà la funeste coutume, au lieu de faire réparer les objets endommagés, d'utiliser ce qui en était arraché ou brisé par accident : c'était donner prétexte pour plus tard à leur destruction.

[3] Les inventaires de 1467 et 1505 y font allusion : Nota quod in inventarii precedenti erant plures petiæ argenti ereptæ et substractæ a tabula majoris altaris et a capsis et a reliquiis ecclesiæ, quæ repertæ fuerunt in reliquario.

[4] Bibl. mun. Ms. n° 656. I. Autel.

Chapitre en 1760 pour battre monnaie et lui procurer de quoi payer les boiseries du chœur.

GRAND CRUCIFIX D'ARGENT.

1460.

Avant 1699, un jubé en pierre fermait le haut de la nef. Au-dessus on voyait un crucifix de bois sculpté recouvert de lames d'argent, haut de *cinq* ou *six pieds*, suspendu à la voûte par une chaîne de fer et reposant sur une espèce d'arc ou fronton au milieu du jubé [1].

Michel Grolleau en fit don le 3 décembre 1460 [2], pour en remplacer un plus ancien [3].

Le *doyen de la Vignole* l'enrichit d'un diadème de vermeil pesant quatre marcs, le 30 juillet 1483, et le chapitre le fit solennellement bénir le 30 juillet 1489 par le chanoine Charlery [4].

Après la démolition de l'ancien jubé en 1699, il fut replacé sur le nouveau, construit au fond du chœur pour soutenir le petit orgue; il en fut descendu le 14 août 1747 [5] et vendu en 1760 pour payer les boiseries du nouveau chœur.

LA STATUE DE LA SAINTE VIERGE SUR LE MAITRE-AUTEL,

1462.

Le doyen de la Vignolle donna trois cents écus d'or à la couronne pour faire une image de la sainte Vierge en argent doré. Elle pesait trente-trois marcs environ et avait quatre pieds de hauteur. La somme donnée n'étant pas suffisante, le généreux chanoine ajouta cent écus pour la façon et la dorure le 22 juillet 1482 [6].

Dès cette époque elle était achevée, car le Chapitre, désireux d'i-

[1] Bibl. mun. Ms. n° 627. Description de l'autel et du chœur avant leur changement.

[2] Bibl. mun. Ms. n° 621, p. 20.

[3] Fab., I, p. 15. Inv. de 1418. Item tres alii bacini cum cathenis ante *Crucifixum*.

[4] Bibl. mun. Ms. n° 658, p. 41.

[5] Bibl. mun. Ms. n° 656, p. 632.

[6] Bibl. mun. Ms. n° 658, p. 41.

miter ce qui avait été fait à Notre-Dame de Paris, décida le 23 août 1482 de faire peindre couleur chair (incarnabitur) le visage de la nouvelle statue, si celle de N.-D. de Paris l'était [1].

La statue de la sainte Vierge portait l'enfant Jésus et un sceptre : elle occupait, comme patronne principale de la cathédrale, la place d'honneur, le côté de l'évangile. Placée sur une colonne de cuivre poli au niveau du dessus du retable [2], elle était enfermée dans une niche en bois sculpté et doré, dont les volets pouvaient se fermer à volonté pendant le carême [3].

En 1562, les Huguenots voulurent l'arracher ; elle résista à leurs efforts, tant elle était bien scellée [4].

Après la construction de l'autel à la Romaine, elle fut replacée sur un socle de bois doré [5] ; puis, n'entrant pas dans la décoration de l'autel à baldaquin, elle fut vendue en 1760.

LA STATUE DE SAINT MAURICE SUR LE MAITRE-AUTEL.

1509.

La statue de saint Maurice, placée comme la précédente dans une niche de bois sculpté [6], portée sur une colonne de cuivre au niveau du retable, du côté de l'épître, fut faite de la lampe d'argent donnée par G. Fournier le 30 août 1507. Elle devait peser 50 marcs, à deux écus et demi de façon par marc. *Hans Mangot Gernedius*, orfèvre de Tours, fut chargé de l'exécuter. Il la livra au Chapitre le 21 mars

[1] Idem. Elle fut définitivement peinte couleur chair. On lisait dans un procès-verbal de réparations à faire en 1626... A la figure de N. Dame, qui est d'argent, *peinte couleur de chair*, il est besoin de faire deux mains... (Bibl. mun. Ms. n° 879, p. 96.

[2] Bibl. mun. Ms. n° 672.

[3] *Cérémonial* de Lehoreau, t. II, p. 335.

[4] Bibl. mun. Ms. n° 627, p. 3. C'est la représentation de cette statue qui figure avec celle de S. Maurice sur la première page des anciens missels d'Angers.

[5] *Cérémonial* de Lehoreau, t. III. Mgr Le Pelletier fit refaire une main à la statue de la Vierge, une couronne d'argent à l'Enfant-Jésus et un soubassement.

[6] Le tabernacle de bois étant sur ladite image coûta 25 livres. (Archives de la préfecture, série G, 264, p. 36.)

1510. Elle pesait 64 marcs 7 onces et revint à 569 livres 16 sols de façon [1].

Voici quelques détails à son sujet [2] :

Lymaige de saint Maurice dargent doré en divers lieux sans le soubassement a esté payée ainsi que sensuyt par pièces présent Anse Mangolt, orfèvre qui a fait le dit ymaige.

Et premièrement, La teste et le corps dudit sainct Maurice poyze XX *marcs* IIIJ *onces* III *gros.*

Item les deux bras et espaulles, XI *marcs* IIIJ *onces* II *gros.*

Item la lance, lescu de foureau le l'espée et les claveaux, XIII *marcs* II *onces* II *gros.*

Item les cuisses et jambes, XVI *marcs et demy.*

Item les garnitures du soubassement, le pommeau, la croisée et la poingnée et le filet d'argent poizent III *marcs* I *once* VII *gros.*

Somme toute LXIIIJ *marcs* VII *onces* VI *gros et demy.*

On a conservé une copie de l'acquit donné au Chapitre le 28 mars 1510 par l'orfèvre ; il ne présente rien de particulier [3]. Le chanoine Boyvin donna un diadème de vermeil, pour placer sur la tête de saint Maurice, consigné dans l'inventaire de 1599 [4].

Le procès-verbal des réparations à faire à l'église en 1626 constate qu'il est besoin de refaire à la statue de S. Maurice une épaule d'argent et un pied [5].

Cette statue figura comme la précédente sur l'autel à la Romaine et fut vendue en 1760 par le Chapitre.

[1] Bibl. mun. Ms. n° 658, p. 41. La lampe d'argent ne suffit pas, le Chapitre fit fondre un calice d'argent doré à pied rond pesant deux marcs, six onces, et deux bassins d'argent vairé (Inv. de 1505, notes en marge des articles). Hans Mangolt avait reçu des chanoines 52 marcs 2 onces et demy d'argent en *tuilles* ou lingots, plus 128 livres en argent pour compléter l'achat du métal, 37 pièces d'or vieilles...

[2] Fab., I, p. 239.

[3] Fab., I, p. 240.

[4] Fab., II, p. 228 v°. Item ung diadesme d'argont doré au bord, qui se met sur le chef sainct Maurice lequel diadesme a esté puis naguère donné par monsieur Boyvin chanoine, pesant demy marc.

[5] Bibl. mun. Ms. n° 879, p. 96.

Textes enrichis d'or et d'argent.

LA JURANDE.

XIIe siècle.

Hugues de Semblancé, chantre, contemporain d'Ulger, donna à l'église *un texte des Évangiles, un des côtés duquel est d'or filigrammé; parsemé de perles, d'agathes, de cornalines et d'émeraudes* [1] *du poids de six marcs, et l'autre, d'argent doré, représentant un crucifix entre quatre figures, et sur le bout au-dessus du crucifix est un couronnement d'or. Ce texte s'appelle vulgairement la* JURANDE *parce qu'il contient la forme du serment de conserver les privilèges de l'église, qu'on fait prêter au roi quand il y est reçu, et aux évêques le jour de leur première entrée. Il pesait en tout 22 marcs 3 onces* [2].

On le portait aux processions des deux sacres, et au XVIIIe siècle on le posait sur l'autel comme ornement, devant le petit tabernacle, au lieu de carte d'autel, quand le Saint-Sacrement était exposé [3].

LE LIVRE DU CHANTRE.

XIIe ou XIIIe siècle.

L'inventaire de 1255 le décrit ainsi [4] : *Item liber cantoris relatus vitæ eburneæ circumdata superficie deaurata.* Dès le commencement du XVe siècle, il fut remplacé. Les deux tables d'ivoire qui lui servaient autrefois de reliure représentaient l'une Adam et l'autre Ève. *Item duæ parvæ tabulæ eburneæ, in una est Adam et in alia Eva.*

[1] Voici d'après l'inventaire de 1421 le nombre des pierres. *Item duæ tabulæ vocatæ* LES TEXTES, *quarum una est de auro et alia de argento. In illa de argento, sunt* IXXX-XII *lapides de quibus defficiunt* X *lapides. In illa de auro sunt in universo* Vc-IX *lapides, de quibus defficiunt quatuor lapides.* Fab., I, p. 39.

[2] Fab., I, p 210 (Inv. de 1495). Fab., II, p 477 (Inv. de 1747).

[3] *Cérémonial* de Lehoreau, III. Inventaire des reliques.

[4] Bibl. mun. Ms. n° 636, p. 210. Celui de 1286 dit : Item quidem parvus textus antiquus eburneus et cum argento.

[5] Fab., I, p. 40 v°. Inv. de 1421.

LIVRES PONTIFICAUX.

XVe siècle.

J'en remarque deux plus richement reliés dans l'inventaire de 1525 [1] : ils furent tous deux donnés par l'évêque Jean de Rely : *Item unum aliud pontificale cum firmaculis de argento, coopertum de veluto nigro, cum novem bullonibus de argento, quod dedit J. de Rely quondam episcopus Andegavensis.—Item aliud pontificale in papiro impressum, cum firmaculis de argento deaurato, quod dedit deffunctus Jo. de Rely.*

MISSELS.

Le nombre des missels énumérés dans les registres est très grand, surtout à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe. Je négligerai ceux couverts en cuir avec fermoirs d'argent, à moins qu'ils n'offrent quelque particularité intéressante.

En voici quatre de la fin du XIIIe siècle : *quatuor missalia cooperta de argento* (Inv. de 1297) [2]; on en retrouve deux dans l'inventaire de 1421 [3], mais on les dépouille en 1435 de leurs couvertures d'argent.

Ista duo missalia adhuc remanent in custodia sacristæ, sed argentum, de quo erant cooperta, positum est in evangeliario et epistolario de novo factis XXIII Martii MCCCCXXXV.

L'inventaire de 1418 [4] nous en indique un fort riche : *Item unum missale deauratum desuper ad ymagines beatæ Mariæ ex una parte et ex alia ad ymagines annuntiationis.*

Enfin je terminerai par celui-ci, du commencement du XVIe siècle [5] : *Item unum missale novum, in pergameno litteraque formata cum firmaculis argenteis deauratis,* ESMAILLETZ, *galice, cum ymaginibus beatæ Mariæ Virginis et beati Mauritii.*

[1] Fab., I, p. 255.
[2] Fab., I, p. 2.
[3] Fab., I, p. 49.
[4] Fab., I, p. 16.
[5] Fab., I, p. 251.

LIVRES DES ÉPITRES ET DES ÉVANGILES.

XIIIe et XVe siècles.

Il y en a toujours eu deux de chaque espèce :

1° Ceux des fêtes solennelles.

Ils étaient ornés, l'un (le livre des épîtres) des images de S. Maurice et de S. Maurille, l'autre (le livre des Évangiles) d'un crucifix et d'une majesté ou Christ bénissant entre les évangélistes. Ils figurent dans les inventaires de 1297 à 1421 [1].

Le penultième jour du moys de juillet 1436 *furent pris de cet inventaire* (1421) *ung calice dore et une plataine d'ung aultre calice vairé, une pomette de chappe, une pièce d'un des crestes de la chasse de S. René, ung bâton d'une crosse, le tout pesant* 2 *mars* 5 *gros pour accomplissement des couvertures de l'épistolaire et de l'évangéliaire nouvellement faits* [2]. On a vu dans l'article précédent qu'en 1435 on prit pour cette destination les couvertures d'argent de deux missels.

Le livre des Évangiles portait d'un côté un *crucifiement entre les statues de N.-D. et de S. Jean*, et de l'autre un *Christus regnans avec les ymages des quatre évangélistes*. Le livre des Épîtres était orné de *deux statues en bosse de S. Maurice et de S. René* [3].

Ces livres furent encore renouvelés au XVIIe siècle : *Item deux grands livres d'argent doré, qui ont été refaits tout à neuf; l'un contenant les Évangilles, auquel est figuré et ciselée l'image de l'Assomption de la Vierge d'un costé et de l'autre la Trinité.* L'autre contenant les Épîtres sur lequel on voit *des figures de S. Paul et de S. Maurice*, pesant *quarante et un marcs y compris le bois et le parchemin* [4].

2° Ceux des jours ordinaires.

Item aliud epistolarium et evangelistarium cooperta de argento, quæ sunt ad missam quotidianam, dit simplement l'inventaire de 1297 [5].

[1] Fab., I, p. 2.
[2] Fab., I, p. 38.
[3] Fab., I, p. 75 (Inv. de 1467). Fab., II, p. 191 (Inv. de 1596).
[4] Fab., II, p. 335. Inv. de 1643.
[5] Fab., I, p. 2.

Ils furent refaits vers 1643 et *pesaient* 35 *marcs y compris le bois et le parchemin* [1].

LIVRES DES COLLECTES.

Il était couvert de *viel velours violet, garni de deux fermails d'argent, de quatre bouts et au millieu des couvertures deux auvalles aux armes de S. Maurice* [2]. (Inv. de 1596 et de 1643).

SUSPENSION DU SAINT-SACREMENT.

XVe siècle.

Du sommet de la châsse de S. Maurille s'avançait d'environ deux pieds sur l'autel une crosse d'argent doré avec un chérubin, entre les mains duquel passait la chaîne de la custode.

Le chantre Olivier le Prince donna 100 livres pour aider la fabrique à faire exécuter l'ange de la suspension le 3 sept. 1475 [3].

Dans l'abrégé du compte de l'argent employé pour les côtés de la châsse de S. Maurille, l'*ange* et la *potence* sont compris pour IX marcs VII onces et demi [4].

L'orfèvre *Pierre Bordier*, dit *de Bourges*, reçut :

Item pour la façon de la crosse et angelot, par marché fait, XX *l.* XVII *s.* I *d.*

Item pour la doreure dudit angelot et crosse, par marché fait, XLVIII *l.* IIIJ *s.* II *d.*

Item pour un tuau de leton passant par la chasse, XII *s.* VI *d.*

Item à Jean Champion, serrurier demeurant en la rue S. Nicollas, XV *l.* VII *s.* IX *d. C'est assavoir pour une plataine de fer pesant* XLVI *l. sur laquelle est assise la potence... pour la roue, qui est en la fenestre derrière l'autel pour descendre corpus Domini...*

Item à Guillaume Robin maçon pour avoir habillé la fenestre derrière l'autel, pour avoir fendu le dos de l'autel pour passer la corde de la custode et replastré le tout...

[1] Fab., II, p. 335.
[2] Fab., II, p. 191 et 335.
[3] Bibl. mun. Ms. n° 627.
[4] Fab., I, p. 177, 178 et 179.

Item à Noblet, saintier, pour la potence qui souloit être à l'autel, la quelle il polit et pour une boucle sur la dite potence, XII *s.* VI *d.*

Ce dernier article donne clairement à entendre que la *potence* ou colonne qui supportait la crosse et l'ange de vermeil était ancienne, peut-être du XIIIe siècle. Dans l'éloge de Guillaume de Beaumont, il est fait allusion sous une forme pompeuse à un *chérubin* devant la châsse de S. Maurille, qui soutenait sans doute la custode et avait précédé celui-ci [1].

Au changement de l'autel, la crosse et l'ange de vermeil furent vendus par Mgr le Pelletier, qui fit placer, le 13 août 1703, une grande crosse de cuivre argenté faite par un habitant d'Angers. Elle avait dix pieds de hauteur et s'élevait au milieu de l'autel, derrière la croix au-dessus d'un petit tabernacle, où se trouvait, du côté du chœur, la chaîne de la suspension. Cette crosse était terminée par une corne d'abondance à laquelle l'évêque fit ajouter le 4 août 1704 une couronne de cuivre argenté, d'où pendait le saint ciboire [2].

Après la construction de l'autel actuel en 1719, la crosse fut vendue au chapitre de Saint-Laud et la custode attachée au centre d'une couronne, que le chérubin du milieu de la corniche de l'autel tenait suspendue.

La chaîne servant à descendre le Saint-Sacrement était dissimulée dans le fût d'une des colonnes de marbre et aboutissait à une petite porte, qui existe encore du côté de l'évangile.

Une couronne en bois doré, sculptée par David, remplace la custode, maintenant que l'usage de suspendre le Saint-Sacrement est supprimé.

EXPOSITIONS DU SAINT-SACREMENT.

XVIe et XVIIIe siècle.

Un chanoine, nommé Chevallot, donna le 21 juin 1587 le tabernacle dans lequel on exposait le Saint-Sacrement [3].

[1] Bibl. mun. Ms. n° 636, p. 179. Ante propitiatorium in quo noster latitat *Cherubim*, id est, *ante Mausolæum sancti* Maurillii nobis suum perpetuum memoriale relinquens tabulam argenteam in superficie deauratam loco mensæ propositionis nobis proposuit.

[2] *Cérémonial* de Lehoreau, III. Journal du changement du chœur.

[3] Bibl. mun. Ms. n° 658, p. 44.

Cette exposition, sur laquelle je ne puis donner aucun détail, était munie de rideaux, qu'on tirait à volonté. On y enfermait pour ainsi dire l'ostensoir pendant la nuit durant l'octave du Saint-Sacrement. Voici ce qu'en dit Lehoreau relativement aux saluts de l'octave du sacre [1] :

L'évêque ayant encensé, fait son adoration en silence, puis remonte à l'autel, au milieu duquel il fait la génuflexion, se relève et tire des deux mains les rideaux de la niche où est exposé le Saint-Sacrement, qu'il voile ainsi pendant qu'un enfant tinte la petite clochette du sanctuaire pour avertir le peuple du voilement ; ce qui sert de bénédiction, car l'évêque ne donne la bénédiction qu'au salut du jeudi de l'octave.

A présent, 1704, il y a un petit tabernacle sous la crosse de la suspension, Monseigneur l'évêque donne la bénédiction du Saint-Sacrement, qu'il met ensuite dans le susdit tabernacle [2].

Une nouvelle niche ou exposition ornée de quatre colonnes et tout en argent fut acquise en 1728 aux frais de la fabrique et par la libéralité de quelques chanoines ; elle coûta 5000 livres. Mgr Poncet y ajouta, le 9 juin 1730, une couronne d'argent, qu'il oublia de payer : le Chapitre y suppléa, le 6 février 1740, moyennant 241 livres [3]. On la conservait dans l'armoire du trésor au fond du chœur : elle en sortit pour être brisée et fondue en 1793 [4].

[1] *Cérémonial* de Lehoreau, t. II, p. 177.

[2] On renfermait autrefois le S. Sacrement dans une chasse de cristal, pendant l'octave du S. Sacre, à la fin du salut, et on le transportait pour jusqu'au lendemain matin dans le *reliquaire*, devant lequel on allumait une lampe. Cet usage avait été établi par une délibération du Chapitre du 21 juin 1508. (Bibl. mun. Ms. n° 656. Châsse de cristal.) Je trouve dans l'inventaire de 1539 (Fab., II, p. 70) : In grandi reliquario est capsa argento deaurato et esmaile ac cristalo composita miro opere in qua reponitur sacratissimum Christi corpus per octabas festi consecrationis.

[3] Bibl. mun. Ms. n° 656. II. Niche.

[4] Avant la Révolution, il y avait pour le S. Sacrement des trônes ou expositions de la plus grande richesse. On en voyait deux dans le trésor de Saint-Aubin d'Angers, l'une en forme de niche garnie partie de velours, partie de drap d'or dont le fond était brodé à l'aiguille en soie et à figures, et l'autre en bois argenté.

CROSSES.

Les inventaires du XVe et du XVIe siècle mentionnent plusieurs crosses [1] :

1° Celle de Foulques de Mathefelon, mort en 1355.

Item una crocea argentea seu baculus pastoralis in pluribus locis divisa, cum virata ponderis cum ligno et ferro XVI marcarum III onciarum ad insignia de Mathefelon. Elle fut vendue à Jean de Lespine en 1543.

2° Celle qui servait à la fête des Innocents [2].

Unus baculus pastoralis de argento per festo Innocentium; elle était petite et ornée de trois écussons émaillés.

Item una altera parva crossa argentea, quæ deservire solebat in festo Innocentium, in medio cujus sunt tria scuta esmaillez gallice cum armis leonum ponderis cum ferro et ligno IX marcharum. Elle disparaît en 1532.

3° Une autre belle crosse de vermeil [3].

Item unus baculus pastoralis coopertus argento deaurato et variato ad ymagines sanctorum Maurilli et Renati et in crossâ ymago beati Maurilli et beati Renati de tumulo exeuntis.

4° Crosse de Jean de Rely.

Une crosse de cuivre doré ayant appartenu à Jean de Rely [4].

Une crosse de Jean Olivier, décédé en 1540 [5].

Item unus baculus pastoralis sine crossâ, in quinque petris, quorum quatuor inferiores sunt cupreæ auratæ et superior argenti deaurati, quæ fuit de defuncto Johanne Olivier episcopo Andegavensi.

6° Crosse de Claude de Rueil.

Une crosse d'argent ciselée, aux armes de M. Claude de Rueil, pesant avec le bois 19 marcs 2 onces [6].

[1] Fab., I, p. 58, 75, 218. Fab., II, p. 18 v°.

[2] Fab., I, p. 19. Il y avait aussi deux livres spéciaux pour l'évêque des Innocents et une mitre. (Fab., I, p. 39. Inv. de 1421.)

[3] Fab., I, p. 58. Inv. de 1421.

[4] Bibl. mun. Ms. n° 673. Inv. de 1716, art. 42.

[5] Fab., II, p. 18. Inv. de 1532.

[6] Bibl. mun. Ms. n° 673. Inv. de 1716, art. 41.

MITRES.

Outre les mitres en broderie, à ymages, etc., il y en avait quelques-unes toutes couvertes de plaques d'or ou de vermeil avec pierreries, perles et émaux. Telles semblent être en partie du moins les suivantes :

L'inventaire de 1421 en cite deux [1] : *Item una mitra pro episcopo ponderis VI marcarum VI onciarum. — Item una mitra aurea seminata perlis, ornata gemmis circumquaque et per medium et super duobus lapidibus una alba et alia rubea.....*

J'en trouve deux aussi dans l'inventaire 1505 [2] : *Item una mitra episcopalis cujus campus munitus est perlis et lapidibus pretiosis. — Item una alia mitra cujus campus est filo argento contextus cum quatuor evangelistis ante et retro, munita perlis et lapidibus pretiosis.*

On les trouve encore dans l'inventaire donné par Lehoreau vers 1704 [3].

ANNEAUX D'OR.

J'en trouve cinq dans l'inventaire de 1255 [4] : *Item annulus aureus cum* SMARAGDINE. — *Item annulus aureus cum* STOPAZIO, *circumdato lapidibus pretiosis. — Item duo annuli aurei cum lapidibus pretiosis, qui dicuntur* RUBIS, *circumdatis parvis gemmis. — Item annulus aureus cum* SAPHYRO ORIENTALI.

Il y en avait sept en 1286 [5] : *Item septem annuli magni valoris et lapidibus ornati, computato bono* SAPHYRO *dato ab episcopo Guillelmo* (de Beaumont).

On les décrit un à un en 1421 [6] :.. *VIII annuli in uno panno serico crocei coloris, quorum annulorum unus est de auro esmaillato ad*

[1] Fab., I, p. 58.
[2] Fab., I, p. 218.
[3] *Cérémonial* de Lehoreau, III, p. 302.
[4] Bibl. mun. Ms. n° 636, p. 210.
[5] Bibl. mun. Ms. n° 653, p. 318.
[6] Fab., I, p. 41.

ymagines cum unâ grossâ ESMERAUDE *longa forma quadrati—alius est de auro seminatus minute de lapidibus et perlis, in quo est quidam* BALLAY *longus tendens ad formam rotundum. — Tertius est annulus parvullus auri* SAPHIRO *in forma ratunda. — Quartus est de auro ad pulchram lapidem magnam, seminatus circumquàque quatuor* SAPHIRIS *VIII* PERLIS *et quatuor* BALLAY. *— Duo alii annuli quilibet cum uno magno* BALLAY *in factione de lozange, seminati minute de lapidibus et perlis et unus annulus est de auro pulcherrimi operis cum una* ESMERAUDA *quadrata.*

Ils sont démontés et aliénés successivement, ou peut-être employés pour la châsse de S. Maurille.

BATONS DE CHANTRE.

Je trouve un bâton de chantre dès 1255 [1] : *Item baculus ejus (cantoris) coopertus superficie aurea cum quibusdam gemmis.* En 1421 [2] il y en a deux : un grand terminé par une pomme de cristal, surmontée d'une statue de S. Maurice : *Item baculus cantoris de argento deaurato coopertus ad ymaginem sancti Mauricii et desuper cristalli;* et un petit : *Item baculus parvus cantoris de novo factus ponderis IIIImIIIon.*

Ce dernier fut détruit en 1646 : il était hors d'usage depuis longtemps.

Au commencement du XVIe siècle, il faut attribuer celui qui est dessiné dans le cérémonial de Lehoreau et cité dans les inventaires de 1505, 1525, 1596 et 1646 [3] : *Un grand baston de chantre, couvert d'argent doré, semé de fleurs de lis, embacty d'un grand S. Maurice d'argent doré, apposé sur une grosse pommette, laquelle se démanche d'avecques le baston.* La statuette de S. Maurice fui refaite à neuf vers 1646 : le bâton pesait 14 marcs.

Au XVIIe siècle, le chantre avait à sa disposition ce dernier bâton et le plus important de ceux signalés dans l'inventaire de 1421.

[1] Bibl. mun. Ms. n° 636, p. 210.
[2] Fab., I, p. 37.
[3] Fab., I, p. 215. Fab., II, p. 190 et 335.

MASSES DE BEDEAUX.

En 1475, il n'y avait encore qu'un bedeau. Un second bedeau fut créé à l'instar du premier, et des lettres du roi, datées du 9 février 1477, lui assurèrent les mêmes privilèges qu'à son confrère. En 1479, le doyen de la Vignole donna 4 marcs d'argent pour faire le bâton du second bedeau [1].

En 1769 *le sieur Hardy, orfévre, reçoit* 31 *livres pour avoir refait à neuf le haut bout des masses d'argent des grands bedeaux, qui cy devant étaient en forme de figures de saint dans une niche et sont aujourd'hui une figure de vase surmonté d'une fleur de lis* [2].

LAMPES D'ARGENT.

XIIIe siècle.

L'inventaire de 1279 enregistre quatre bassins d'argent, qu'on suspendait les jours de fête devant l'autel pour mettre des cierges [3]: *Item quatuor bacinos de argento, qui ponuntur ante majus altare in magnis festivitatibus pro quatuor cereis. Ils pesaient* XIII *marcs* III *onces*[4] C'étaient de véritables lampes *avec chaînettes et chaperons, pendant devant l'autel* A UNG RASTEAU [5].

On sait combien on s'était ingénié au Moyen-Age pour donner un grand éclat au luminaire. Quelques églises possédaient des *couronnes de lumière*, d'autres des *trefs* ou *poutres* richement décorées et couvertes de cierges; d'autres enfin des *râteaux* portés par deux colonnes ou pendus par des chaînes. Tel était l'usage à la cathédrale d'Angers.

[1] Bibl. mun. Ms. n° 658, p. 765. Le 31 juillet 1482, le Chapitre décida qu'à la fête de S. Maurice le premier grand bedeau porterait la tunique du hérault de l'ordre du Croissant, nommé Los, tunique léguée à l'église par le roi René.

[2] Archives de la préfecture. Série G. 385. Compte de fabrique 1769 à 1770.

[3] Fab., I, p. 1.

[4] Fab., I, p. 18.

[5] Fab., II, p. 229. Inv. de 1599. L'inventaire de 1418 (Fab., I, p. 15) parle de trois bassins d'argent, suspendus devant le crucifix du jubé : *Item tres alii bacini cum cathenis ante crucifixum;* ils disparaissent en 1421.

Guillaume Fournier donna un *chandelier d'argent à six branches pour pendre devant l'autel, pesant* 34 *marcs, des branches duquel on fit faire de petits bassins pour mettre des cierges le* 16 *janvier* 1487 [1].

Le *rasteau*, auquel étaient fixés les bassins en question et qui supportait les quatre lampes d'argent mentionnées plus haut, est connu dans les manuscrits du XVIIe siècle sous le nom de *braudelle*.

« *Tout le long de la balustrade du sanctuaire était suspendue une* « *grande machine de cuivre ouvragé de la longueur presque tra-* « *versante le dit espace, suspendue en l'air en forme de fléau de* « *balance, le long de laquelle on est accoutume d'attacher, avec des* « *chaînes, des chandeliers en forme de balance* [2]..... »

Le samedi 10 *janvier* 1699, nous dit Lehoreau dans son journal du changement du chœur, *on descendit la brandelle de cuivre sur la quelle on mettait six cierges jaunes qu'on allumait seulement aux trois grandes heures des fêtes à cinq chapes et aux saluts du soir. A A cette brandelle étaient attachés quatre espèces de lamperons d'argent dans les quels on mettait quatre cierges pareils aux susdits qu'on allumait de même* [3].

Brandelle et cierges furent supprimés ; les *lamperons* furent vendus ; on en fit *un lampié, un bénitier et deux grands chandeliers ; avec autre argenterie* [4].

Le samedi, veille de la Pentecôte, 3 juin 1702, on attacha la lampe d'argent, *en forme exagone*, dans le sanctuaire, en laquelle on mit le cierge ardent de cire jaune [5]. Cette lampe fut conservée jusqu'à la Révolution.

[1] *Cérémonial* de Lehoreau, III, p. 10. Ce même chanoine donna le 30 août 1507 une lampe d'argent dont on fit la statue de S. Maurice.

[2] Bibl. mun. Ms. 672, p. 13 v°.

[3] *Cérémonial* de Lehoreau, III. Il est difficile, d'après le grossier dessin joint à cette description, de se faire une idée de la date de cet appareil de luminaire. Je pense qu'il devait remonter au commencement du XVIe siècle. Trois chaînes de fer l'attachaient à la voûte. On voit encore un luminaire de ce genre, portant trois cierges, en fer repoussé et doré du XVIIe siècle et d'un fort beau travail, dans le chœur de la cathédrale de Tours.

[4] Bibl. mun. Ms. n° 656. Candélabres.

[5] *Cérémonial* de Lehoreau, III, p. 32.

LANTERNES D'ARGENT.

XVe siècle.

L'une d'elles, mentionnée ee 1418 [1], est ainsi décrite en 1505 [2] : *Item una lanterna argentea et deaurata et in parte exteriori sunt ymagines et scribitur in eâ :* SUM NE LUX LUMEN VIOLET NEC CIRA VOLUMEN, *pondere quinque marcharum argenti.*

L'autre fut donnée par le doyen de la Vignolle à la fin du XVe siècle [3] : *Item una alia parva lanterna argentea et in fine manubrii sunt arma deffuncti Johannis de la Vignolle, ponderis* I *m.* III *onc.* II *g.*

PUPITRE COUVERT D'ARGENT.

XIIIe siècle.

Il est cité dans l'inventaire de 1297 [4] : *Item unum purpitum pro missali altaris, argentatum,* et dans un état de l'argenterie dressé en 1793 : *Un pupitre de bois, couvert d'argent aux armes de..... évêque d'Angers.*

ŒUFS D'AUTRUCHE, GARNIS D'ARGENT [6].

J'ignore de quelle époque datent l'établissement de la cérémonie, dont je vais donner le récit et la présence des œufs dans le tré-

[1] Fab., I, p. 15.
[2] Fab., I, p. 218.
[3] Idem.
[4] Fab., I, p. 2.
[5] Bibl. mun. Ms. n° 673. État de l'argenterie de l'église paroissiale et cathédrale de Saint-Maurice d'Angers.
[6] On prétendait, au Moyen-Age, dit M. Didron (*Annales archéologiques*, t. XI, p. 259) que l'autruche pondait un œuf où le petit serait demeuré éternellement emprisonné, si la mère n'était venue en briser la coquille avec du sang délayé dans du miel. Au contact de ce sang, l'œuf se brisait et le jeune oiseau s'échappait à tire d'ailes. Ainsi le Christ, par son propre sang, brisa la pierre du tombeau.

M. l'abbé Vincelot (*Les noms des oiseaux*, p. 47 et 48) dit que ces œufs annonçaient la royauté de Jésus-Christ, le commencement de son règne fondé sur sa résurrection. L'œuf d'autruche avait paru symboliser plus que tout autre la résurrection spontanée de Jésus-Christ, puisque abandonné à lui-même, il éclot sous l'influence seule du climat brûlant du désert.

sor ; je les y trouve pour la première fois en 1467 [1] : *Item duo grossa ova, quæ defferuntur in die pasche*, en 1561 [2]. *Item duo grossa ova paschæ quæ eodem die defferuntur*, en 1597 [3]. *Item deux œufs d'autruche, qui servent à donner les œufs de Pasques.*

M. Ragueneau, maire chapelain, fit décorer les œufs d'autruche de *cercles* et *de chaînes d'argent*, pour la somme de 48 livres, en 1761 [4]. Ils figurent encore dans le trésor en 1793 : *Deux œufs d'autruche soutenus par des chaînes d'argent.*

Thorode, secrétaire du Chapitre à la fin du siècle dernier, raconte ainsi à quoi servaient ces œufs d'autruche [5] : *On élève la veille de Pâques, derrière le chœur de l'église d'Angers, un dais à huit ou dix pieds de hauteur, exactement entouré de rideaux blancs, qui descendent presque jusqu'à terre. C'est le sépulchre. Deux maire-chapelains, revêtus de chape, entrent sous le dais, ce sont les anges..... Un instant après, deux corbelliers, revêtus de dalmatiques, l'ami sur la tête et une petite calote rouge par dessus (représentant les saintes Femmes), arrivent devant le sépulchre. Les deux maire-chapelains chantent de dessous le dais :* QUEM QUERITIS ? *Les deux corbelliers entrent sous le dais et ressortent tout de suite en chantant Resurrexit, et tenant chacun entre leurs mains un œuf d'autruche, proprement enchassé et garni d'argent. Les deux maire-chapelains les suivent et tous ensemble, précédés des enfants thuriféraires avec leurs encensoirs, vont au chœur en chantant* RESURREXIT *et alors on entonne au chœur le* TE DEUM.

[1] Fab., I, p. 95. L'inventaire de 1255 cite un œuf d'autruche, mais c'était une sorte de *reliquaire :* Ovum strutionis in quo sunt capilli beati Briocensis.

[2] Fab., II, p. 179.

[3] Fab., II, p. 217.

[4] Arch. de la Préf. Série G. 385. Compte de fabrique 1761 à 1762.

[5] Bibl. mun. Ms. 897, p. 408. Cette cérémonie était racontée dans une strophe d'Urbain Renard, l'un des auteurs des Noëls Angevins :

La joie est angélique
A Paques d'ouïr
Cloches, orgues, musique,
Les Maries venir
Chercher dans le Sepulchre
Jésus qui n'est plus là,
Puis portant œufs d'autruche.
On chante *Alleluia.*

Le jour de Pâques, deux corbelliers se rendent, après Matines, à la sacristie, prennent l'amict sur la tête, la barette sur l'amict, se revêtent de l'aube, des gants brodés, de la ceinture et de la dalmatique blanche, puis sans manipule ni sans étole se dirigent vers le tombeau. Là chacun d'eux prend un bassin, sur lequel repose un œuf d'autruche, couvert d'étoffe blanche, puis ils se rendent au trône de l'évêque. Le plus âgé s'approche de l'évêque en lui présentant le bassin contenant l'œuf d'autruche, disant tout bas d'un air mystérieux : *Surrexit dominus, alleluia*; l'évêque répond : *Deo gratias, alleluia.*

Le second corbellier fait la même chose du côté gauche. Puis chacun d'eux parcourt tous les rangs des ecclésiastiques, l'un à droite, l'autre à gauche, en commençant par les plus dignes, répétant les mêmes paroles et recevant la même réponse. Les œufs étaient ensuite reportés à la sacristie sur les bassins [1].

MÉDAILLONS (SIGILLA).

Je désigne sous ce nom général des bijoux divers, reliquaires vides ou autres, dont le travail et la matière étaient précieux. L'inventaire de 1421 nous en montre un grand nombre [2] :

Item duo grossi occuli cristallini, in uno sunt XXV lapides de quibus defficiunt tres et in alio sunt XXIX lapides, de quibus defficit unus. In uno est Majestas et in alio est crucifixus et egent reparatione.

Item unum sigillum, in quo sunt capilli sancti Stephani et in quo est unus lapis cristallinus.

Item unum sigillum, argenti in quo est ymago sancti Mauricii, in quo sunt VII lapides de quibus duo defficiunt.

Item aliud sigillum, in quo sunt duo ymagines in uno latere et una ymago in alio.

Item unum cristalle et in dorso una nosa.

Item aliud cristalle cum quatuor anguis (angelis ou angulis).

Item unum sigillum in quo est crucifixus de ebore in quo sunt XVIII lapides de quibus defficiunt IX.

[1] *Les noms des oiseaux*, par l'abbé Vincelot, p. 47.

[2] Fab., I, p. 40 et 41.

Item unum sigillum cum quodam grosso cristallo et a tergo est una crux aurea.

Item unum parvum BERICLE *chacratum in auro cum uno capite mulieris.*

Item una parva CORNELINA *chacrata in argento.*

Item unus butonus, gallice bouton cristalle.

Item IX cristalla, quorum septem sunt ad reponendum reliquias.

Item unum BERICLE *ad modum sigilli.*

Tous ces objets, incomplets pour la plupart, disparaissent dans les inventaires suivants.

AGRAFES DE CHAPE.

L'inventaire de 1421 en indique une[1] : *Item unum fermalle, in quo est una esmeraude.* Il y en avait beaucoup d'autres fixées aux plus belles chapes ; j'aurai l'occasion d'en parler dans le chapitre des vêtements sacrés et des parements.

ÉPÉE DE S. MAURICE.

L'inventaire de 1596 parle d'une *épée de S. Maurice avecques son foureau d'argent doré et en est la garde dorée en la poignée de fil d'argent*[2], *et pèse quatre marcs y compris la lame*[3]. J'en ignore la provenance.

SOULIER DE S. MAURILLE.

Il est cité dans l'inventaire de 1255[4] : *Item socularis beati Maurillii*, et dans celui de 1286[5] : *Item est ibi socularis beati Maurilii et accurmentarium quoddam multum pulchrum.*

[1] Fab., I, p. 41.
[2] Fab., II, p. 186.
[3] Fab., II, p. 332. Inv. de 1643.
[4] Bibl. mun. Ms. n° 636, p. 210.
[5] Bibl. mun. Ms. n° 653, p. 318.

COR D'IVOIRE.

XIIe siècle.

Guillaume de Beaumont rapporta d'Orient une croix d'or et un *cor d'ivoire,* avec des reliques d'Abraham, d'Isaac, de Jacob, etc., dont l'authenticité parut bientôt douteuse, ce qui les fit abandonner au XVIIe siècle. *On s'en servait autrefois*, dit Lehoreau, *pour appeler le peuple aux ténèbres de la semaine sainte n'y ayant point de son de cloches. Quelques-uns prétendent que S. Lezin s'était servi de ce cor avant d'être évêque* [1]. Cela ne repose sur rien de sérieux, il est au contraire certain que cet oliphant fut donné au XIIIe siècle par Guillaume de Beaumont : *prætereà, quam plurima munuscula nobis dederit, longum est prosequi, quot capsulas et capas sericas,* CORNU EBURNEUM... [2].

Il figure dans l'inventaire de 1255 [3] : *Cornu eburneum in quo continentur reliquiæ quatuor patriarcharum Abrahæ, Isaac et Jacob et Saræ et de fragmentis cenæ domini et plures aliæ reliquiæ, prout in cedula interius inclusa continetur.* Les reliques y sont encore renfermées en 1595. Les inventaires suivants n'en parlent plus : ainsi celui du XVIIe siècle, après 1661, dit [4] : *Plus il y a un cor d'yvoire, appelé le cor de S. Lezin dont l'embouchure est orné d'argent, que l'on conserve à cause que S. Lezin s'en est servi...*

On le voit encore au Musée d'antiquités d'Angers : il a 0,60 de longueur et semble dater du XIIe siècle. Le bas-relief qui entoure l'extrémité la plus large a 0,074 de hauteur.

M. l'abbé Corblet [5] y voit une scène de chasse, qu'il explique ainsi : « *Une lionne vient d'être percée d'une flèche ; trois chiens sont* « *acharnés après elle et vont la mettre en pièces, mais un chasseur* « *arrête de la main gauche un de ces chiens furieux et se prépare à* « *frapper la lionne du coutelas qu'il tient à la main droite. Un jeune* « *homme nu, assis sur un chameau, caparaçonné à l'orientale, con-*

[1] *Cérémonial* de Lehoreau, III, p. 302 et suiv.
[2] Bibl. mun. Ms. n° 636, p. 179.
[3] Ibid., p. 211.
[4] Fab., II, p. 455.
[5] *Répertoire archéologique de l'Anjou*, 1858-1859, p. 7.

« *sidère cette victoire et sonne l'hallali avec un oliphant. Le cha-*
« *meau est tenu par un personnage également nu, qui est sans doute*
« *un Éthiopien. Ce triomphe de chasseurs doit effrayer tous les ani-*
« *maux de la forêt. Pour exprimer cette idée, l'artiste a représenté*
« *deux animaux qui s'enfuient en foulant aux pieds les arbres et un*
« *pauvre lièvre aussi effrayé qu'eux. Les queues de ces animaux se*
« *terminent en têtes de chiens aboyants; c'est sans doute pour faire*
« *comprendre que les chiens sont à leurs trousses. S'ils ont des ailes,*
« *c'est probablement par suite de la fantaisie de l'artiste, qui a voulu*
« *naïvement exprimer par là que la peur donnait des ailes à tous*
« *les animaux de la forêt.* »

Monsieur Lajard, membre de l'Institut [1], croit y *reconnaître un mélange de symboles chrétiens et de symboles païens... Par l'enfant placé sur un chameau, je pense qu'on a voulu représenter la naissance du Christ, considérée comme la nouvelle lumière, qui vient éclairer le monde. Monté sur un quadrupède qui nous rappelle l'Orient, et que, par la même raison, d'autres monuments donnent pour monture au Soleil personnifié, le fils de Dieu, un oliphant à la main, vient annoncer à l'univers la parole divine, la nouvelle loi, l'Evangile. De plus, il est précédé et suivi de deux groupes symboliques, qui, dans la composition des antiquités figurées orientales, expriment les idées de lumière et de feu, et, par extension, l'idée de la purification et du développement intellectuel. Ainsi, dans mon hypothèse, l'Enfant-Jésus, Dieu de lumière, aurait été placé ici entre un groupe composé d'une lionne ou d'un lion attaqué par deux chiens, symbole du solstice d'été, de la canicule ou de la plus grande exaltation du soleil, et un groupe qui nous montre la victoire du griffon sur le lion, c'est-à-dire la lumière et le feu céleste purifiant la lumière et la chaleur terrestres. Car, dans l'Asie occidentale, le lion était l'hiéroglyphe idéographique de la chaleur ou du feu et de la lumière de la terre; et le griffon (mi-partie lion et mi-partie aigle), l'hiéroglyphe idéographique de la région solaire et, par conséquent, le symbole du soleil et de la lune. Dans ce second groupe, il faut bien remarquer que la queue du lion ailé est terminée par une tête de chien ou par une tête de loup, ce qui, dans les deux cas, ne contribue pas peu à réveil-*

[1] *Idem*, p. 10, 11 et 12 passim.

ter les idées de chaleur ou de feu et de lumière. Le griffon, foulant aux pieds le lièvre, animal immonde, emblème de la génération physique, exprime le premier degré de la purification céleste. Enfin le cyprès pyramidal qui clôt la marche triomphale de l'Enfant-Jésus, puisqu'il a été placé devant le groupe symbolique de la victoire du griffon sur le lion, est un emblème reconnu de nouvelle vie et d'immortalité.

Le sacrifice sanglant de la rédemption qui doit assurer au monde la vie nouvelle et l'immortalité, me semble représenté, à l'autre extrémité de la scène, par une femme, qui, les deux genoux en terre, et la main droite armée d'un glaive, se dispose à immoler un veau ou une génisse, symboles de la vie matérielle comme le taureau. Une Vierge sainte n'avait-elle pas donné le jour au Dieu sauveur, qui, par son sang, a racheté le péché originel, le péché de la première femme, mère du genre humain? Dans mon interprétation hypothétique, l'idée fondamentale du christianisme se trouverait donc exprimée à la fois par la représentation de l'Enfant-Jésus et par des emblèmes empruntés à l'art religieux des nations païennes de l'Asie occidentale... Je n'entends présenter que comme de simples conjectures les interprétations qui me sont suggérées par les groupes symboliques placés dans cette scène...

PEIGNES D'IVOIRE.

Il y en avait deux, très anciens, en 1391 [1]: *Duo pectines de ebore antiquo*. En 1539 [2], il y en a encore un : *Item unum pecten eburneum cum illius repositorio corio*, qui disparaît en 1595 [3].

JASPE ET LANGUE DE SERPENT.

Les anciens attachaient certaines vertus au jaspe. Quant aux langues de serpent, c'étaient des dents fossiles de poissons; on

[1] Fab., p. 9.
[2] Fab., II, p. 71.
[3] Fab., II, p. 138.

croyait au Moyen-Âge que c'étaient des langues ou des dents de serpent [1].

Les inventaires, depuis 1505 [2], ont un chapitre spécial, qui porte pour titre :

JASPIDES ET LINGUA SERPENTIS.

1. *Unus lapis jaspidis quadratus, preciosus argento deaurato circumquaque munitus et in ligno incapsatus et annexus cum cathenâ argentea et illi appensa, habens bustam sive repositorium ad illum reponendum de corio nigro elaboratum de super, confectum.*

Item une grande pierre en coulleur de jaspe, enchassée en ébène, avec deux bordures d'argent doré et une chesne d'argent avecques son estuit de cuir, laquelle pierre sert pour l'effusion du sang.

Je ne sais pas bien ce qu'on entend ici par l'effusion de sang ; j'aurais pris cette pierre pour un autel portatif. Elle reste dans le trésor jusqu'en 1792.

2. *Item alius parvus lapis jaspidis etiam argento deaurato circumdatus et in ligno repositus sive affixus.*

3. *Item lingua serpentis ad modum trium digitorum larga, ex una parte incapsata argento deaurato.*

Item une langue de serpent enchassée en argent doré, avec un estuit de cuir, et est le bout de ladite langue rompu.

Cette langue de serpent avait appartenu à Marguerite d'Anjou [3].

[1] L'inventaire du château du Verger en 1757 mentionne « deux chesnes pour porter des garnitures *de dents de serpent* ». (*Répertoire archéologique de l'Anjou*, 1869, p. 152.)

[2] Le texte latin est emprunté à l'inventaire de 1505 (Fab., I, p. 238) et le texte français à celui de 1606 (Fab., II, p. 280).

[3] Bibl. mun. Ms. n° 577. *Vie de Jean de Beauveau*, par Rangeard, note 41.

Lettre de Louis XI au doyen de la Vignole.

A notre amé et féal conseiller et président Jean de la Vignole. Monsieur le President, j'ai reçu vos lettres et ensemble une langue de serpent, des reliques et des heures, qui etaient à la feu reine Marguerite d'Anjou. Au regard des heures, je les ai retenues, mais les reliques et la langue de serpent, partie en or, je vous les renvoie afin que vous les donniez à l'église, où elle est enterrée, et à Dieu. A Melun-sur-Loire, 4 sept. 1482.

Les reliques, auxquelles il est fait allusion dans cette lettre, furent remises au

VASE DE CANA.

Le vase antique de porphyre, orné de deux masques de Jupiter, soigneusement sculptés, et connu sous le nom d'*Hydrie* ou *Urne de Cana*, existe encore au musée des Antiquités d'Angers. Il mesure 0m 47 de hauteur et 0m 40 de diamètre intérieur; il paraît avoir été creusé au tour.

En voici toute l'histoire :

Le Roi René l'acheta deux cents florins à la prieure du couvent de Saint-Paul de Marseille, le 15 juillet 1449 [1], et l'envoya, le 19 septembre 1450, au chapitre d'Angers, qui remit au messager du roi six écus d'or pour sa peine [2]... *Somam sex scutorum auri cuidam nuncio regis Siciliæ, qui pro parte dicti regis hodie præsentavit et dedit eidem ecclesiæ, quoddam pulchrum* VAS LAPIDEUM MUNITUM ARGENTO DEAURATO, *quod quidam vas est similis aquariæ et in* ARGENTO IPSIUS INSERUNTUR QUIDAM LAPIDES PRETIOSI... Ainsi le vase était enrichi d'une sorte de monture en vermeil, semée de pierreries : il n'en reste plus trace.

Le nom d'*Ydria* (Hydrie), lui est donné dans un tradat du chapitre, daté du 3 février 1450 [3] : *Pierre Marques*, orfèvre, fut chargé de faire une *souldeure* et des réparations *à la Ydrie. Solvat bursarius fabricæ Petri Marques, aurifabro, qui reparavit* YDRIAM *per regem Siciliæ dictæ ecclesiæ datam quæ* NUPER CASUALITER CONFRACTA FUERAT *somam sex decim scutorum auri...*

Dès le 16 septembre, avant même l'arrivée du royal présent, le

trésor avec 75 aunes de drap d'or bleu pour faire des ornements; j'ai omis d'en parler parce qu'elles étaient renfermées dans un simple coffret de bois. Lehoreau en donne l'énumération, t. II, p. 78.

[1] *Comptes et Mémoriaux du roi René*, par Lecoy de la Marche, p. 318. ... pro quadam ydria, quam in dicto monasterio capi fecimus eo quia dicebatur quod fuit illa in qua Christus mutari fecit aquam in vinum. — Le couvent de Sainte-Paule avait été fondé par Yolande, épouse de Louis II. Anno 1383 Cœnobium virginum titulo Ste Paulæ viduæ a se fundatum Massiliæ sub regula sancti Augustini copiose auxit et ornavit Yolanda regina, uxor Ludovici II, Siciliæ regis ac provinciæ comitis. (*Provinciæ Massiliensis Annales* de Guesney S. J. 1657.)

[2] Fab., I, p. 63.

[3] Fab., I, p. 64.

chapitre avait nommé des commissaires pour lui faire construire une *fenêtre* ou *reliquaire*, près le tombeau de l'évêque Foulques de Mathefelon, dans le chœur du côté de l'épitre [1]. C'était un monument de vingt pieds de haut, orné de clochetons et de motifs d'architecture ; il coûta 40 écus d'or et fut honteusement démoli en 1699 pour le changement du chœur [2].

Le roi René institua, le second dimanche d'après l'Epiphanie, une *fête* en l'honneur de l'*Hydrie*, destinée à rappeler le miracle des noces de Cana, avec *gasteaux*, *vin*, *chappeaux* (*de fleurs*), *luminaire et distribution au chapitre ;* il *ordonna* cette cérémonie lui-même et la *fit faire en sa présence* [3].

De 1459 à 1480, il est plusieurs fois question, dans les lettres du roi, de la fête de l'*Hydrie* [4]. Il donna par testament 30 livres de rente pour la fonder à perpétuité. Ce legs n'eut point son effet. Amaury Denyau, chanoine, par un acte de touchante fidélité pour le roi René, fit *continuer le dit service sa vie durant* et annonça *son intention de fonder le service d'icelle Ydrie* le 28 janvier 1481 [5].

Il réalisa ce projet en donnant 100 écus au soleil, le 22 décembre 1490 [6].

Le second dimanche après l'Epiphanie, le garde-reliques exposait, sur une crédence, parée d'une nape, la précieuse *Ydrie*, après l'avoir remplie de vin, pendant Prime, et la laissait exposée aux yeux du public jusqu'après Sexte : un cierge ardent brûlait devant. Le

[1] Bibl. mun. Ms. n° 656. T. II. Hidrie. — Fab., II, p. 71. In reliquario *solito* est altera idriarum...

[2] *Cérémonial* de Lehoreau, III.

[3] *Comptes et Mémoriaux du roi René,* p. 322.

[4] *Ibidem,* p. 53, 54, 320 et 322.

[5] *Ibidem,* p. 322. Le 28 janvier 1481 « le XXVIII jour de janvier, l'an dessus dit, qui est le jour que on fait la sollempnité et service de l'idrye en l'église d'Angiers, qui est délaissée par la mort du feu roy de Sicille, René, à qui Dieu pardoient, decedé le xe jour de juillet précedent, fut ledit service fait faire par maistre Amaury Denyau, chanoine en ladite église d'Angiers et doyen de Craon, lequel dit à aucuns des auditeurs de ceste chambre des comptes que pour l'avenir il ferait continuer ledit service sa vie durant et que, à l'aide de Dieu, il avait intencion de fonder le service d'icelle ydrie. Dieu lui doient la grâce de toujours perseverer en sa honneste et bonne volonté. Amen.

[6] Bibl. mun. Ms. n° 656. T. II. Hidrie.

maire-chapelain bénissait le vin, *tenant en sa main un missel dans lequel il prenait la bénédiction, qui était autrefois particulière, mais perdue par négligence* [1]. Après l'aspersion de l'eau bénite, *deux maires-chapelains portaient*, autour du cloître, la cruche pleine de vin, pour être distribué ensuite aux assistants, après la grand messe. Ladite cruche fut cassée, puis restaurée, en 1666 [2] : dès lors on cessa de la porter. Depuis, un maire-chapelain, couronné de *romarin*, revêtu d'une chape blanche et les épaules couvertes d'un voile blanc, portait une burette de cristal, remplie de vin bénit, puisé dans l'hydrie. Il était accompagné de deux chapelains en chape blanche, portant des torches de cire et couronnés de *romarin* [3]. C'était la représentation du *marié* et de la *mariée des noces de Cana.*

Au retour de la station, la burette était déposée sur l'autel du côté de l'épitre, et on se servait pour la messe du vin qu'elle renfermait. Le garde-reliques, en étole, distribuait à chacun le vin bénit, tant que la cruche était exposée ; le peuple y venait en foule [4].

Telle était cette cérémonie, qui se maintint jusqu'à la Révolution.

Le samedi 20 janvier 1699, on démolit la niche d'architecture, où était la cruche de Cana, qu'on encensait tous les jours aux doubles et demi-doubles et fêtes à cinq chapes. On la transporta, en 1701, dans une simple fenêtre ou enfoncement, près de la grande porte de la sacristie : au-dessus on avait placé cette inscription : *Hydria de Cana Galileæ* [5].

[1] Dans tous les inventaires de 1467 à 1596, on trouve un livre à l'usage du chantre, dans lequel était l'office des *Noces de Cana.* « Item unum aliud volumen continens benedictionem aquæ et salis et orationes stationum ac etiam *officium Nuptiarum.*

[2] Fab., II, p. 384. Le sieur Bouchet reçoit 6 livres pour le *mastich de l'ydrie*, le 8 janvier 1666.

[3] Le vin était payé 4 livres au garde-reliques, qui devait fournir les *chapeaux de fleurs.* Les couronnes restaient à ceux qui les avaient portées quand elles étaient en *romarin* ou en *fleurs de saison,* dit Lehoreau, mais à partir de 1712, comme elles étaient en *fleurs peintes* ou *bouquets d'hiver* (artificielles, dirait-on maintenant), elles servaient d'une année pour l'autre.

[4] Le récit de cette cérémonie est emprunté au *Cérémonial* de Lehoreau, II, et au manuscrit 656, II. Hidrie.

[5] *Cérémonial* de Lehoreau, III.

L'Ydrie fut brisée en décembre 1793 [1]; les morceaux furent recueillis et réunis grossièrement par les armatures en fer, qu'on y voit encore. Lorsque la cathédrale fut souillée par le culte de la Raison, l'Hydrie fut sauvée par M. Merlet de la Boulaye, qui la plaça dans une des salles du monastère de Saint-Serge, où il avait organisé sa collection [2]. Aujourd'hui, elle est conservée à la salle de l'ancien hôpital Saint-Jean, au musée des Antiquités.

CUVE DE MARBRE VERT ANTIQUE. — FONTS BAPTISMAUX.

Le roi René envoya de Provence, en même temps que l'Urne de Cana, une baignoire antique en marbre vert [3]. J'en ignore la provenance exacte. Elle fut placée, dans le chœur de la cathédrale, sur deux lions de marbre blanc, montés sur une espèce de soubassement orné de quatrefeuilles sculptés, et relevée de trois marches au-dessus du pavage [4]. Le chapitre s'en servait comme de fonts baptismaux pour les grands personnages.

Ainsi, le 28 avril 1585 [5], *dans l'après diner, la fille de M. le duc de Brissac a été baptisée sur les fonds, qui sont près de l'autel de S. René, par Monsieur l'Evêque Guillaume Ruzé, laquelle fut portée par M. de la Garde Apvril, porte-manteau du roy, le bacin et l'esguière portée par un eschevin de la ville, l'oreiller sur lequel estoit le cresneau tout couvert et enrichi de pierreries, et la salière portée aussi par deux eschevins, aux costés desquels il y avait treize mar-*

[1] *Répertoire archéologique de l'Anjou*, 1865, p. 145.

[2] *Bulletin monumental de l'Anjou*, 1854, p. 263.

[3] *Cérémonial* de Lehoreau, l. III. Il y avait une cuve du même genre dans l'église abbatiale de Saint-Denis. *Dans cette chapelle (de S. Hilaire) dont l'autel fut consacré en 1247, on doit considérer particulièrement une cuve de porphyre, que nos auteurs modernes assurent avoir été donnée par Dagobert, qui la fit apporter de Poitiers, où elle servait de baptistère. On en voit en effet de semblables à Rome et ailleurs. Cette cuve a 5 pieds 3 pouces de long, sur 2 pieds 2 pouces de large, et 16 pouces de profondeur. Elle passe chez les connaisseurs pour l'un des plus grands et des plus beaux morceaux de porphyre qui se voient.* (*Histoire de l'abbaye de Saint-Denys*, par Dom Felibien, p. 532.)

[4] Voir le dessin donné par Bruneau de Tartifume, p. 100. Manuscrit n° 871 à la bibliothèque d'Angers.

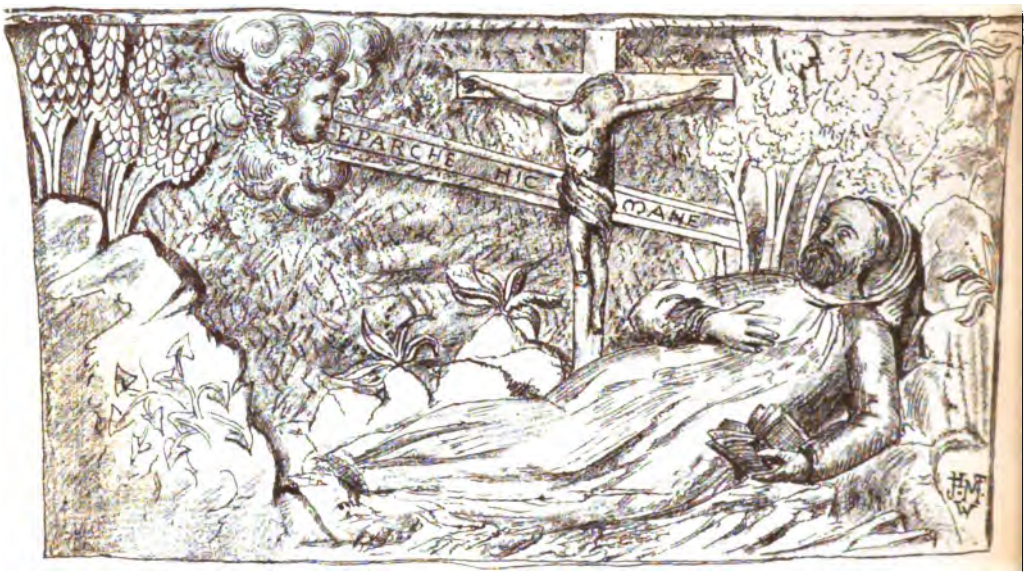
[5] *Revue d'Anjou*, 1854, t. II, p. 55. Journal de Louvet.

chands des plus honorables de la ville qui portaient cinq flambeaux de cire blanche, et après marchaient M. Morin, accompagné de MM. de la justice de la dite ville... à laquelle fille fut donné le nom de Renée Angelique, et au soir M. le Cte de Brissac donna le souper au dit sieur Morin et autres, qui fut préparé dans la grant salle du pallais épiscopal, où y avait un buffet tout couvert de vaisselle d'or et d'argent et ladite salle tendue de riches tapisseryes qu'il faisait beau voir et y avait audit soupper dix plats garnis.....

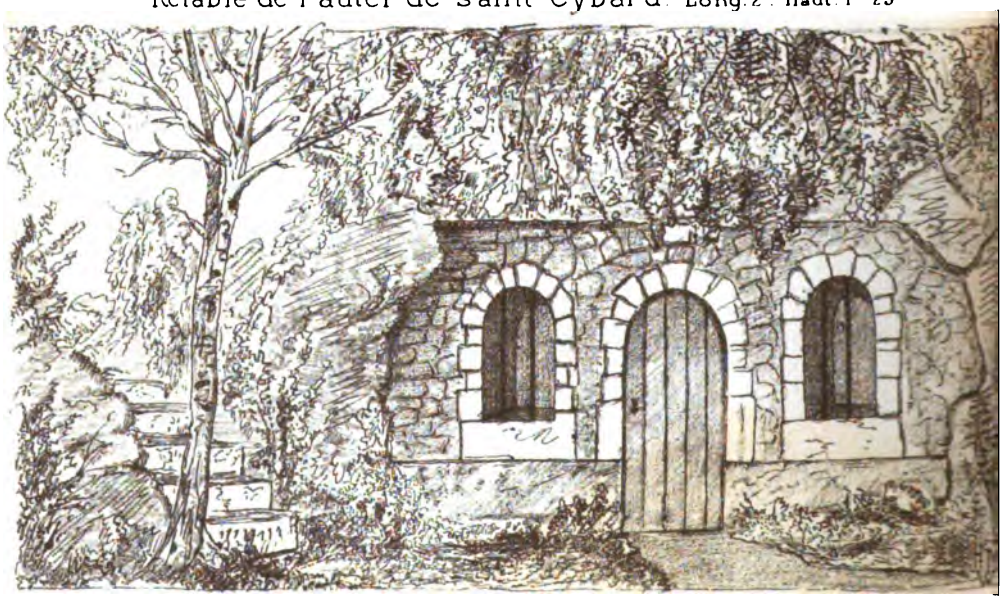
Au changement du chœur, le 23 janvier 1699, on la transporta au bas de la nef du côté de la chapelle de Sainte-Anne, là où elle est encore pour servir de bénitier. En 1785, on la fit entourer d'une grille de fer ou plutôt soutenir d'une armature en fer, portée par quatre montants. Le soubassement, sculpté en marbre noir, a été mutilé; les deux lions de marbre blanc existent encore; l'intérieur de la cuve a été garni de plomb.

L. DE FARCY.

[1] Bibl. mun. Ms. n° 656. Supplément, I, Baptistère.



Retable de l'autel de saint Cybard. Long. 2m Haut. 1m 25



Entrée de la Chapelle-grotte de saint Cybard.

LA CHAPELLE-GROTTE

ET LE RETABLE DE L'AUTEL

DE SAINT-CYBARD

SOUS LES REMPARTS D'ANGOULÊME

I

PRÉFACE.

Un monument monolithe est toujours une curiosité. Sur ces parois humides où le travail de l'homme, joint à l'œuvre de la nature, a laissé les traces non discutables de son savoir-faire, l'archéologue et l'historien savent lire les phases progressives de la civilisation des peuples.

Généralement à l'abri des injures du temps, les grottes ont conservé intacts les éléments de nos études préhistoriques. Quelques-unes renferment de vrais trésors pour la science moderne et pour l'histoire de nos antiquités. Citerai-je les immenses voûtes de Brantome avec leurs magnifiques bas-reliefs taillés dans le roc vif? Il semble que chacun des colossaux personnages qui les composent ait coûté le travail de la vie d'un homme! Parlerai-je de l'église de Saint-Jean d'Aubeterre, cette riche catacombe servant aujourd'hui de nécropole, ou bien de celle non moins curieuse de Saint-Emilion? Tous ces monuments sont connus des savants. Ils ont tous leur monographie.

La grotte de Saint-Cybard, dont nous allons nous occuper ici, n'a

rien de la richesse de l'église d'Aubeterre ; ses proportions sont bien modestes par rapport à celles de Brantôme, mais l'intérêt qu'elle offre est le même ; et cependant à peine est-elle connue de quelques rares Charentais qui, deux fois chaque année, viennent y vénérer la mémoire du saint personnage qui l'habita.

Avant de décrire cette chapelle monolythe, je crois utile de tracer rapidement son historique.

II

LE SAINT.

Dans la première moitié du VIe siècle, un jeune citoyen de Périgueux, Eparchius [1], fils de Félix et de Principie, et petit-fils de Félicissime, comte de Périgueux, auprès duquel il remplissait les fonctions de chancelier, « ayant médité sérieusement les vérités chrétiennes et les vaines grandeurs du monde », se retira secrètement au monastère de Sessac où il avait intention d'embrasser la vie monastique.

Sa piété et sa sagesse lui créèrent vite une renommée de sainteté qui blessa son humilité et à laquelle il résolut de se soustraire. Aussi quitta-t-il soudainement le monastère de Sessac et, muni du bâton du voyageur, se mit-il en quête d'une solitude assez retirée au fond de laquelle il pût goûter les charmes de la vie érémitique. Ses pas le conduisirent dans notre province. En passant à Angoulême, il vint faire à l'évêque Aptone une visite durant laquelle il l'entretint de son projet. Cet évêque fut tellement ravi des sentiments du jeune Éparche, qu'il résolut de se l'attacher et ne lui permit pas d'aller plus loin chercher un lieu de retraite.

Il lui en offrit un auprès de sa ville épiscopale. Là il pouvait vivre séparé du monde comme au milieu du désert. Le lieu qu'il lui montra était à quelque distance de la ville, sur le penchant nord de la montagne où elle est bâtie et inaccessible de ce côté : au bas, l'accès en était aussi fermé par la Charente. Tout auprès coulait une

[1] En français *Éparche*. Les diverses corruptions de ce nom ont donné *Chepar*, *Chibard* et finalement *Cybard*.

fontaine qui, tout en fournissant l'eau nécessaire à l'ermite, complétait le charme de cette solitude. Dès qu'il l'eut vue, Cybard résolut de s'y fixer pour le reste de sa vie et fit faire auprès de son évêque et de son abbé les démarches nécessaires pour obtenir leur agrément.

Dès lors on s'occupa de préparer la demeure où le saint homme devait se renfermer. « C'était une grotte creusée dans le roc du côté du Nord, la même qu'on voit encore aujourd'hui et qui n'a cessé, pendant 1200 ans, d'être un objet de vénération pour les fidèles. Seulement elle était un peu plus profonde, le bord du rocher s'étant écroulé, il y a une dizaine d'années [1], sur une longueur de 3 ou 4 pieds. D'autre part, le fond de la grotte ayant été reculé d'un espace à peu près égal de chaque côté de l'autel par les travaux qu'y fit exécuter l'abbé Henri de Reffuge en 1673, on peut dire qu'elle a aujourd'hui la même grandeur que du temps du Saint, c'est-à-dire environ vingt pieds au carré. Saint Cybard ne pouvait habiter cette grotte sans qu'elle fût close du côté du Nord. En attendant il demeurait dans la ville, sans doute auprès de l'évêque Alptone. »

Il allait fréquemment visiter le lieu de son élection ; une nuit même il s'y rendit pour y réciter son office ; puis, prenant une pierre pour oreiller, il se coucha et ne tarda pas à s'endormir. Au milieu de son sommeil il eut une vision. Le Seigneur lui dit par la voix d'un ange : « *Cybard, demeure ici et ne cherche plus d'autre solitude.* » C'était la sanction de son choix.

Durant son séjour dans la ville, Cybard fit plusieurs miracles qui lui créèrent une grande renommée de sainteté. Aussi, à la cérémonie de claustration y eut-il un concours immense de peuple.

Pendant 39 ans, le saint reclus ne cessa de rendre d'immenses services à ses concitoyens. Par ses prières, il attirait sur la ville et sur le diocèse les bénédictions du ciel, et, par ses conseils et ses miracles, il faisait une aumône continuelle à ceux qui venaient le visiter.

Il reçut la visite de plusieurs grands personnages et fut le conseiller du Comte d'Angoulême. Il vit se grouper autour de lui, dans

[1] Ceci est écrit en 1851 par Mgr Cousseau, auteur de la *Vie de saint Cybard.*

les excavations des rochers aux environs de sa grotte, de nombreux disciples qui, plus tard, leur nombre augmentant, bâtirent au bas de la colline un monastère qui fut la plus riche abbaye de l'Angoumois. Son église reçut le titre de basilique et fut comblée de privilèges. Elle a produit des hommes marquants et son histoire est glorieuse, mais il n'entre pas dans mes desseins de raconter au long son histoire.

Cybard mourut le 1er janvier de l'an 581. Son corps fut retiré de sa cellule et descendu au monastère pour être enterré dans la basilique. Les révolutions ont détruit ses reliques.

La charte 15e du Cartulaire de son abbaye est la copie de l'acte d'affranchissement qu'il signa la veille de son entrée en réclusion. Par cet acte il consacrait sa fortune au rachat de 175 esclaves des deux sexes, dont les noms sont stipulés dans la charte. Un grand nombre d'églises furent construites sous son vocable dans l'Angoumois et dans le Périgord.

III

LES GROTTES.

Quatre grottes intéressantes se groupent autour de celle qu'habita saint Cybard. Chacune d'elles mérite un signalement spécial, non seulement parce qu'elles sont de belles œuvres de la nature, mais encore par les travaux que la main de l'homme y a exécutés en vue de ses besoins usuels.

La première, en arrivant, présente un plan à peu près rectangulaire de 6 m. 75 de côté. Elle se trouve en contre-bas de 1 mètre du sentier qui y conduit, et, à son entrée, la voûte s'y trouve tellement déprimée que ce n'est qu'en rampant qu'on y prend accès par une porte ou baie de 60 centimètres de large, ménagée dans un mur de confection récente. Un mur en moëllons noyés dans la chaux devait le partager longitudinalement en deux parties; il reste seulement quelques pieds de cette construction. Le sol est jonché de ses décombres. La voûte va en se rapprochant du sol du côté du fond. Dans toute la longueur de cette paroi est creusée une cavité dont le cintre, d'une ouverture d'environ un mètre,

repose sur une banquette de 35 centimètres de hauteur, également concave, et qui devait servir de lit aux moines qui l'habitaient. Des cavités semblables, taillées dans le roc de chaque côté, permettaient à l'homme d'habiter ce dortoir. Le rocher de cette grotte, comme celui, du reste, de toutes celles qui l'avoisinent, est très sain et d'un grain excessivement dur et brillant. Plusieurs cavités, en forme de crédences, de diverses dimensions, ont été creusées pour déposer les divers ustensiles au service de l'homme. L'une d'elles, à main droite, plus grande que les autres, a dû servir à mettre la cruche de terre contenant l'eau potable, tandis qu'une autre, dont le bord inférieur forme saillie sur la paroi, a pu servir à placer un lampe ou peut-être une statuette.

La seconde grotte a 4 m. 50 de largeur sur 6 m. 75 de profondeur. Son sol et sa voûte sont plus élevés, et il est à peine utile de se courber pour y entrer. Dans celle-ci il n'y a ni lits, ni banquettes, mais une profusion de petites niches ou crédences. L'une d'elles, placée au fond, a pu servir à faire du feu, soit pour chauffer l'appartement en hiver, soit pour cuire des aliments. Sa partie antérieure a été murée. On a ménagé dans la maçonnerie une petite porte et une fenêtre de 30 centimètres carrés.

La troisième grotte, beaucoup plus vaste et d'un ciel plus élevé, n'a jamais dû servir que de salle capitulaire.

Il en est de même de la quatrième, qui se trouve immédiatement au-dessous de la deuxième, et à laquelle on descend par un sentier en lacet.

IV

LA CHAPELLE.

La grotte qu'occupa, durant 39 ans, le reclus d'Angoulême fut pendant plusieurs siècles l'objet d'un culte spécial de la part des peuples d'Aquitaine, qui y venaient souvent en pèlerinage. Elle fut visitée par des rois et des princes, et des cours souveraines vinrent s'y agenouiller; mais à deux époques malheureuses, elle eut a subir les outrages des révolutions. Une première fois, en 1568, les fanatiques effrénés, qui laissèrent tant de ruines dans notre province,

après avoir *rompue et bruslée* l'abbaye de Saint-Cybard, vinrent achever leur œuvre en *polluant* la grotte vénérée. Ils brisèrent son autel et renversèrent sa façade. Elle demeura dans cet état désolé jusqu'en 1673, époque à laquelle Henri de Reffuge, abbé commandataire de Saint-Cybard, avec l'aide de François de Péricard, évêque d'Angoulême, l'agrandit et la restaura. Il lui restitua ses dimensions primitives en faisant creuser le fond de chaque côté de l'autel. Puis il la fit fermer par un mur percé d'une porte et de deux fenêtres, flanquées de colonnes balustres. Enfin, il fit graver dans la partie saillante du rocher, qui surplombe l'entrée de la grotte, l'inscription suivante au milieu d'un cadre sculpté [1] :

DEO OPT. MAX.
VOX DOMINI CONCVTIENTIS DESERTVM INTER CONDENSA
CELLAM REVELAVIT.
SICVT PASSE INVENIENS SIBI DOMVM ET TVRTVR NIDVM
EPARCHIVS HABITAVIT.
IN LOCO HORRORIS SEPTENARIVS COENOBITARVM COETVS
SACELLVM AEDIFICAVIT.
PETRAM REFVGIVM HERINACIVS REFVGIVM CHRISTOCOLIS
REFVGIVS EXORNAVIT.
STANS IN MEDIO FRATRVM FVNDENSQVE OLEVM DE SVPER
PERICARDVS CONSECRAVIT.
XII KAL. SEPT. ANNO ONI 1673.
OBIIT EPARCHIVS ANNO DNI 583.
AETATIS SIVÆ 80 RECLVSIONIS 40.

Le rocher sur lequel était gravée cette inscription formait un avant-corps considérable dont une partie s'est détachée vers 1840.

Les travaux qu'on exécuta en 1788 pour la construction de la rampe du Palet au faubourg Saint-Cybard rendirent difficile l'accès de la grotte. En 1740, on cessa d'y célébrer la fête du Saint qui se solennisait dans la grotte, le 13 mars de chaque année. Peu après, les moines arrentèrent le terrain qui l'environne, et cet asile ne fut

[1] Cette inscription nous a été conservée par les registres de l'abbaye de Saint-Cybard, aux archives du département de la Charente; elle a été publiée par M. Michon dans sa *Statistique monumentale*.

seulement plus visité. Puis arriva la Révolution de 1793 avec ses excès, et la grotte de Saint-Cybard fut souillée par des rendez-vous de débauche, et plus tard vendue comme bien national.

En 1844, au moment où commençait à naître ce culte des souvenirs qui a conservé aux générations tant de monuments de nos gloires passées, la Société historique et archéologique de la Charente, que venaient de fonder d'éminents archéologues, s'occupa de rendre à ces lieux historiques les honneurs qu'il ne recevait plus depuis longtemps. Une commission fut nommée à l'effet d'étudier ce projet, mais l'état des lieux était si désolé que d'après le rapport qui fut lu à la séance du 7 mars 1845, la savante Compagnie déclara qu'il n'était pas possible de conserver cette grotte et conclut en émettant le vœu qu'on la dessinât afin d'en assurer le souvenir. J'aurais désiré voir les termes de ce rapport; il n'existe nulle part, et la grotte ne fut jamais dessinée, ni photographiée, la conformation des lieux ne le permettant pas.

Les choses étaient en cet état lorsque le savant Mgr Cousseau, nouvellement assis sur le siège épiscopal d'Angoulême, entreprit de rendre au culte ce sanctuaire vénéré.

Ce fut le 1er juillet 1851, 1270e anniversaire de la mort de saint Cybard, qui fut choisi pour la cérémonie de réconciliation; cette cérémonie fut belle. On admira les travaux exécutés par les soins de l'évêque. L'autel placé par Mgr de Péricard avait depuis longtemps disparu, il ne restait que le retable. Mgr Cousseau y en avait placé un autre dont la sévérité architecturale s'accorde parfaitement avec la place qu'il occupe.

Il avait également dû faire murer l'entrée de cette grotte et, pour la rendre accessible, fait tracer sur le flanc escarpé du côteau un sentier en zig-zag, descendant au faubourg, et élargir celui qui conduit du côté de la ville. Il avait de même rendu accessibles les nombreuses grottes qui entourent celle-ci. Ces lieux devenus propriété de l'évêché sont désormais protégés par des portes fermant à clé [1]. Pour s'y rendre, il faut suivre les belles allées de notre jolie promenade du Jardin vert et, pendant près d'un kilomètre, se voir

[1] Les clés sont déposées chez le portier de l'évêché qui a ordre de les confier à toute personne sérieuse.

suspendu entre nos hauts remparts et la profonde vallée de la Charente, de l'autre côté de laquelle on découvre, à perte de vue, la plus luxuriante végétation.

IV

LE RETABLE.

C'est un bas-relef en demi-bosse sculpté dans le roc vif. Malgré de notables mutilations, il est encore possible de juger de la valeur du ciseau qui l'a exécuté. L'abbé Henri de Reffuge dont nous avons parlé plus haut dirigea ce travail. L'artiste y a reproduit une page de la vie du Saint, celle résumée ainsi dans l'office de sa fête : « Cumque se orationi dedisset, consummata psalmorum melodia, lapide caput reclinavit, seque sopori dedit et inter soporis quietem vox eum divina per somnum alloquitur dicens : Eparchi, famule meus, noli amplius huc et illuc vagari causa servicii mei, quia hoc in loco statuam tibi opportunitatem famulatus mei [1]. »

Saint Cybard est représenté couché dans sa grotte, dont un crucifix occupe le fond. Il est vêtu d'une longue tunique à capuchon. Sa tête est appuyée sur une pierre, et il semble se soulever sur son coude gauche pour mieux voir l'apparition qui forme le second plan du tableau. C'est un ange au milieu des nuages et de sa bouche sortent ces mots gravés sur une banderolle dans la direction de l'oreille du Saint : EPARCHE HIC MANE.

Saint Cybard tient sa main droite sur sa poitrine et dans sa gauche son bréviaire ouvert. Il y a du naturel dans les personnages qui sont presque de grandeur naturelle. Il est regrettable que de nombreuses mutilations aient ôté l'expression de la figure et fait disparaître de notables parties du Christ.

Le paysage représente des arbres entourant l'entrée de la grotte et quelques feuillages. La forme des arbres est un peu rabougrie. Ceux de gauche sont en forme de cônes et leurs feuilles representent assez des imbrications de pommes de pin. Les feuillages rampants sont massifs et roides et mal proportionnés.

[1] Propre du bréviaire des Augustines de Saint-Ausone.

Ce retable a la forme d'un trapèze renversé et offre les dimensions suivantes : largeur en haut 2 mètres, en bas 1 m. 80, hauteur 1 m. 25. Il n'est circonscrit dans aucun cadre.

En résumé, c'est un bon travail, bien agencé, enchâssé dans une des grottes qui rappellent les plus intéressants souvenirs de la contrée ; aussi en terminant cette petite étude, émettons-nous le vœu que cette grotte soit plus connue et aussi plus fréquentée. Elle peut facilement devenir un lieu de pèlerinage, où viendraient prier le fidèle et étudier l'amateur : il suffirait pour cela d'établir à l'entrée du sentier qui y conduit, un concierge-sacristain qui tiendrait les clés à la disposition des visiteurs et pourrait leur offrir des notices, des images et autres objets ainsi que cela se pratique ailleurs.

W.-J. Mallat.

dépourvus qu'ils soient de sens critique, ces descriptions apprennent toujours quelque chose, et sous ce rapport aucune d'elles n'est à dédaigner. Une plume habile peut en tirer un admirable parti, recomposer l'ensemble, le présenter à nos yeux étonnés dans sa première splendeur. Témoin l'auteur du bel ouvrage intitulé : *Les Arts à la Cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle.* (Paris, 1878, p. 179). Les résultats obtenus par M. Eug. Müntz firent une impression si profonde, que les juges compétents concluèrent à la nécessité de réviser l'histoire des arts à Rome durant cette époque-là, d'après les nouvelles données qu'il a recueillies et mises en lumière. Cela doit encourager quiconque entreprend une tâche semblable à la sienne. Lors même qu'il n'obtiendrait pas de résultats aussi brillants que M. Müntz, — ce qui dépend aussi de la qualité des documents à explorer, — sa peine ne sera point perdue, pourvu, toutefois, qu'il mette de la critique dans ses recherches, et que, ce flambeau à la main, il examine chaque assertion, chaque donnée, en la contrôlant par d'autres témoignages d'histoire. Toutes ces conditions de succès ont été mûrement pesées et heureusement remplies par le savant chanoine de Gran.

Il n'avance rien sans preuve, et il n'hésite point à rejeter les témoignages les plus autorisés d'ailleurs, toutes les fois qu'il les trouve en contradiction avec les documents officiels, conservés aux archives et passés au crible de la critique.

Ce dernier contrôle doit être toujours sous-entendu, même quand il s'agit des documents devant, ce semble, inspirer une confiance absolue, comme le sont, entre autres, les *inscriptions* qu'on y rencontre assez souvent et en quantité. Qu'on nous permette de citer un exemple. La planche XVI (page 80) reproduit un calice sur lequel on lit l'inscription suivante : *Memoriæ felicis coronationis imperatricis Claudiæ Felicis Austriacæ in reginam Hungariæ Capitulo suo Metropolitano Strigon. Georgius Szelepchenyi A. Eppus Strigon.* L'archevêque Szelepczényi gouvernait l'église de Gran de 1666 à 1685. La date de 1667 gravée au bas, sur l'écusson très connu de ce prélat, constate l'origine du calice ; mais il reste une difficulté que voici. Quelle est cette *Claudia Felix* dont l'heureux couronnement a été l'occasion du don fait au chapitre métropolitain? « Nous savions, répond le Dr Danko, que du temps de Szelepczé-

nyi il n'y eut qu'un seul couronnement, celui d'Eléonore-Madeleine, troisième épouse de l'empereur Léopold I, célébré le 9 décembre 1681, » (p. 138). Le calice en question nous apprend que l'archevêque a pris part aussi au couronnement de la seconde épouse de Léopold. Elle était fille de l'archiduc Charles-Ferdinand, princesse pleine de vertus, remarquable par sa beauté et la vivacité d'esprit autant que par son talent musical et son goût pour les arts. Son nom était *Claudia Félicité*. La cérémonie du mariage eut lieu à Gratz, le 15 octobre 1673, neuf mois après la mort de la première femme de Léopold, Marguerite d'Espagne (décédée le 10 janvier).

Le léger changement du second nom (*Félix* au lieu de *Félicité*), si toutefois c'en est un, ne tire pas à conséquence. A mon avis, l'inscription fait allusion au bonheur de la nouvelle impératrice, exprimé déjà par son second nom, et se contente du nom principal *Claudia*. Sur l'inscription chronographique qui a été en 1673 gravée à l'entrée du château de Gratz et qu'on voyait encore en 1728 [1], on lisait aussi le nom de Claudia seul : aVe CLaVDIa IMperatrIX (ce qui donne le chiffre de 1673). L'année 1667 marquée sur le calice indique donc la date de sa confection, et non de donation. L'une et l'autre dates méritent d'être notées ; car elles marquent l'intervalle du temps pendant lequel l'archevêque Georges remplissait les fonctions de lieutenant du roi de Hongrie et fut témoin des troubles que malgré toute sa vigilance il avait été impuissant de prévenir [2]. Rien n'empêche de supposer que la confection du calice n'a pas été sans quelque rapport à la charge difficile dont il venait d'être revêtu, et dont il voulait recommander le succès à S. Adalbert, patron de l'église de Gran, ainsi qu'à la Foi, l'Espérance et la Charité, qui figurent avec lui sur le calice, car elles peuvent être prises aussi bien pour autant de saintes que pour des personnages symboliques.

J'ai insisté à dessein sur ce fait, afin de montrer combien il importe de ne pas négliger le secours de la critique, quand on veut interpréter un objet d'art quelconque; mon intention a été aussi de

[1] *Historia ducum Styriæ*, Carolo VI dum natalem diem Græcii ageret, dicata a collegio et acad. Græciensi S. J. — Græcii, 1728, part. III, p. 67.

[2] Cf. *Memoria Basilicæ Strigoniensis*, anno 1856, die 31 aug. consecratæ. — Pestini, 1856, p. 94.

rendre justice à l'esprit de sage discernement qui a présidé au travail du Dr Danko jusque dans les moindres détails.

Aussi son ouvrage prendra-t-il une place d'honneur parmi les publications analogues dont son pays possède déjà un certain nombre. En voici les principaux rangés dans l'ordre chronologique des documents qu'elles contiennent : 1, un diplôme de S. Ladislas, en date de 1093, doit être placé au premier rang. La première partie, contenant une description du Trésor de l'église abbatiale de Martinsberg, en a été publiée dans le *Codex diplomat. Arpadianus continuatus*, de Wenzel (Pest, 1828, I, p. 34-41) ; la seconde partie, donnant l'état des biens immeubles de l'abbaye, a paru dans le *Codex diplomaticus Hungariæ*, de Féjer (Budæ, 1829, p. 482-484) ; 2, L'inventaire du monastère de Martinsberg, de l'an 1332, publié par le R. P. Rémi Sztachovics, archiviste de l'abbaye, sous le titre : *Registrum anni MCCCXXXII tabularii S. Martini de sacro monte Pannoniæ* (Jaurini, 1876, in-fol°, p. 10). Il contient en extrait le diplôme cité plus haut. Il faut y ajouter les inventaires du même monastère dressés en 1609 et 1759 qui en font mention et restent encore inédits ; 3, le Trésor de l'église collégiale et paroissiale de Saint-Martin, à Pressburg, de 1425 ; 4, l'inventaire de plusieurs églises et abbayes dont les trésors ont été confiés après la bataille désastreuse de Mohacz à la famille de Drugeth : il date de 1526 ; 5, celui de la chapelle de la Sainte-Vierge, fondée par le cardinal Bakacz, de 1528 ; 6, la chapelle royale du château de Bude, inventoriée en 1530 ; 7, l'inventaire de la cathédrale de Karlsburg en Transylvanie, fait l'année suivante ; 8, celui de Veszprim, en 1543 ; 9, d'Erlau, en 1572 ; 10-12, au siècle suivant, ceux de Kaschau (1617), de la cathédrale de Bude (1626) et de la chapelle de Saint-Ladislas de Pressburg (1641) ; 13, enfin, l'inventaire de Raab, de 1738 ; 14, et celui de la Sainte-Croix de Bude, de 1756.

Les personnes chargées de dresser les inventaires du Trésor de Gran, ont eu soin d'énumérer les saintes reliques qui s'y conservaient, en indiquant la matière et la forme des reliquaires. L'inventaire de 1528, le plus ancien de tous, est aussi le plus complet sur cet article. Les autres ne font guère que le répéter ; tout au plus ils y ajoutent une ou deux indications qu'il n'a pas. Quant à la forme des reliquaires, elle varie beaucoup ; le plus souvent ils

représentent une tête ou un bras ; quelques-uns ont la forme d'une tourelle ; il en est un qui reproduit la figure d'un enfant, du nombre des Saints Innocents. La plupart de ces reliquaires sont faits en argent doré, détail qu'il suffit d'avoir indiqué une fois pour toutes.

Il a été assez question ailleurs de la vraie croix, pour ne plus y revenir. Quant aux autres reliques de la Passion de Notre-Seigneur, l'inventaire de 1528 mentionne une particule de la couronne d'épines. (Una crux arg. deaurata... in medio reliquiam spinee corone habens, p. 147.), un clou (ibid.), un morceau de la robe sans couture. Le subcustos, dit le Dr Danko, avait autrefois la charge d'exposer à certaines fêtes, la relique de la vraie croix et, le jour de saint Cyriaque, celle du *précieux sang* (p. 10). Une monstrance (monstrancia) contenait un fragment du voile de la sainte Vierge (de peplo B. V, p. 147). Les reliquaires en forme de tête contenaient les reliques de saint Adalbert, de sainte Agnès, saint Vincent martyr, saint Blaise, saint Thomas de Cantorbéry, d'un des 10,000 soldats martyrs (en Arménie), de saint Étienne, roi de Hongrie, et de saint Georges. La relique de l'archevêque de Prague est autre que celle dont nous avons parlé auparavant (livraison de juillet-sept., p. 202), puisqu'elle contient une partie du *crâne* du saint martyr, tandis que l'autre est un fragment de son *bras,* qui a été obtenu de Rome de nos jours. L'inventaire de 1528 parle, il est vrai, d'une *main* de saint Adalbert, mais comme tous les autres mettent expressément : *caput S. Adalberti martiris*, en ajoutant de plus les mots : *cum humeris* ou *humerotenus*, je serais porté à croire que le mot *manus* est une faute d'impression.

La tête de saint Georges, en argent doré, se conservait avec d'autres de ses reliques dans une grande armoire qu'on ouvrait à sa fête pour les exposer à la vénération des fidèles. Cette armoire était ornée de figures de Saints en bas-reliefs [1].

Les reliques de saint Jean-Baptiste, de sainte Catherine, vierge et martyre, de saint Benoît, de saint Emméric (fils d'Etienne de Hongrie), et de saint Ladislas, étaient placées dans des reliquaires

[1] Tabernaculum magnum arg. deauratum cum certis imaginibus sanctorum et in medio reliquias S. Georgii confessoris continens.

figurant un bras. Une particule du bras de saint Luc, un doigt de Madeleine avec une relique de sainte Anne étaient réunies dans une espèce de monstrance ayant la forme d'une tourelle [1] ; même forme pour le reliquaire de saint Jean Chrysostome. Enfin, nous l'avons dit, il y avait, d'après l'inventaire de 1528, la relique d'un des saints Innocents.(Reliquia argentea ad modum infantis innocentis martyris fabrefacta in capite et in pede inaurata, p. 146).

La plupart de ces saints avaient des chapelles ou des autels érigés en leur honneur, soit à l'église métropolitaine, soit en ville. Il est bon de l'avoir en vue, en rencontrant leurs noms sur les vases ou les ornements sacrés ; les noms de certains saints y reviennent assez fréquemment, témoins de la dévotion qu'ils inspiraient aux fidèles. Sous ce rapport, les saints nationaux, Emméric, Ladislas, jouissaient d'une popularité plus grande que les autres, surtout le premier, avec saint Adalbert et saint Etienne martyr, patrons de l'église de Gran. Comme la nouvelle basilique a été construite sur un plan tout différent de l'ancienne cathédrale, il ne sera pas inutile de rappeler ici les titres des chapelles et des autels qui se trouvaient jadis dans celle-ci, en y ajoutant les églises de la ville. Les chapelles, au nombre de cinq, étaient dédiées : 1, au Saint-Sacrement (Corpus Christi) ; 2, à la Vierge Marie ; 3, à saint Jérôme; 4, à saint André, et 5, à saint Michel ; et la cathédrale elle-même à saint Etienne et saint Adalbert. Le portique contenait quinze autels : 1, sainte Trinité ; 2, saint Jean-Baptiste : 3, saint Stanislas; 4, sainte Marguerite ; 5, sainte Croix ; 6, saint Nicolas ; 7, sainte Anne; 8, saint Georges; 9, saint Ladislas; 10, saint Michel ; 11, saint Adalbert ; 12, sainte Catherine mart.; 13, sainte Vierge; 14, saint Pierre ; et 15, sainte Lucie. Outre cela, il y avait en ville et dans son district les églises de Saint-Ambroise, de Saint-Ignace de Loyola, de Saint-Thomas de Cantorbéry, de Saint-Martin de Tours, de Saint-Laurent mart., des Saints-Côme-et-Damien, de Saint-Algidius, de Saint-Etienne, roi de Hongrie, et de Saint-Benoît [2]. C'est à l'église

[1] Danko, p. 10

[2] *Memoria Basilicæ Strigoniensis anno 1856 consecratæ.* Pestini, 1856, p. 6-10; p. 32 et suiv. — L'ordre de Saint-Benoît a donné à l'église de Gran son second archevêque, le Bienheureux Sébastien (1002-1036). Le B. Ægidius appartenait à l'ordre de Saint-François. (*Ibid.*, p. 40.)

conventuelle de Saint-Benoît que se trouvait le tombeau de Notre-Seigneur, monument gothique du XVe-XVIe siècle, conservé aujourd'hui à la cathédrale et dont il sera question plus loin.

V

Passons maintenant en revue le reste du Trésor, en commençant par les vêtements sacrés et autres objets en étoffe. Les anciens inventaires en fournissent de longues listes ; celui de 1609, par exemple, compte 34 chasubles (dont 13 de couleur blanche, 10 rouges, 5 vertes, 3 noires et autant de couleur violet), 16 dalmatiques et 31 chappes également de diverses couleurs. La plus ancienne chasuble (pl. XXXV), remonte à la fin du XIVe siècle ou bien à la première moitié du siècle suivant ; elle est en damas violet brodé d'or, ornée d'un dessin assez répandu : une courge au milieu des fleurs de rose. La croix du milieu, enrichie de perles, représente les trois phases de l'Assomption de la sainte Vierge ; au bas, les douze Apôtres, agenouillés autour de son tombeau qui est ouvert ; plus haut, la Mère de Dieu est portée par les anges au ciel ; en haut, elle est couronnée par son divin Fils en présence de Dieu le Père. Le Dr Danko fait remarquer que saint Pierre y porte une tiare tout à fait semblable, quant à la forme, à celle dont on voit coiffé le pape Innocent III, sur une fresque de Subiaco du XIIIe siècle, et il s'en est servi pour déterminer approximativement l'âge de la chasuble que l'inventaire de 1762 se borne à appeler recommandable (vetustate commendabilis). Une autre chasuble (pl. XXXVI) appartient à la fin du XVe siècle. Elle avait appartenu à l'église des Prémontrés de Sagh. Lorsque ces religieux vinrent, en 1552, se réfugier à Gran, ils apportèrent avec eux des vases sacrés et des ornements, et ils en firent don au couvent de Saint-Benoît qui leur avait servi de refuge. Le drap d'or dont la chasuble était confectionnée, rappelle par son éclat certains tableaux de l'école Vénitienne. Sur la croix du milieu, richement brodée, on voit, sous des baldaquins recouverts de perles, en haut, la Mère de Dieu avec l'Enfant-Jésus, couronnée par deux anges ; à sa droite et à sa gauche, les bustes de sainte Dorothée et de sainte Marguerite ; au-dessous, sainte Catherine et sainte Barbe. L'auteur de l'inventaire de 1762 décrit longuement cet

ornement qui a malheureusement subi, il y a vingt ans de cela, une restauration peu adroite; mais il se trompe dans la désignation des saintes qui y figurent; ainsi il introduit sainte Agathe et passe sous silence sainte Dorothée et sainte Marguerite. De même, les inventaires de 1659 et de 1818 ont tort de voir dans l'écusson placé au bas celui de Bathory, quoique la provenance en demeure inexpliquée. Ne serait-ce pas l'écusson de quelque abbé des Prémontrés, celui de Sagh, par exemple? Je laisse aux gens plus compétents que moi de décider la question, en les renvoyant pour les détails à l'ouvrage de Danko (p. 98 et n° 37.)

Les mêmes saintes se retrouvent sur la croix de la chasuble que représente la planche XXXIII et qui appartient au XVe siècle. Voici ce qu'en dit l'inventaire de 1609 : ..... Quarta ex aureis et rubris filis intertexta..... crucem habet latam, partim gemmatam..... *in qua est imago B. Virginis cum infante, item S. Dorotheæ, S. Margarethæ, S. Catharinæ et S. Barbaræ cum* CALICE. Les figures de sainte Marguerite et de sainte Barbe n'y sont point. Il peut se faire que la description, donnée par l'inventaire, s'applique à quelque autre chasuble où furent représentées ces quatre vierges martyres, dont les images se voient du reste assez souvent sur les ornements de Gran, par cette raison fort simple qu'elles étaient vénérées, à Gran, comme patronnes, et avaient leurs autels particuliers. Quant à sainte Barbe, *avec le calice,* rien de plus ordinaire que de représenter avec ce symbole consolant la Sainte, réputée patronne de la bonne mort [1].

[1] D'après la légende, cette noble et généreuse vierge, au moment de son dernier supplice, avait demandé à Dieu la faveur insigne de mourir munie des sacrements de l'Église pour tous ceux qui se recommanderaient à elle, et sa prière fut exaucée Le calice qu'elle tient à la main est d'ordinaire surmonté d'une hostie, comme si la Sainte apportait ou garantissait le saint Viatique à ses dévots serviteurs. Ce symbole lui est devenu tellement propre, qu'il est représenté souvent tout seul, ainsi que cela se pratique dans les calendriers destinés à l'usage du peuple. Les fidèles ne s'y trompent guère; à la vue du calice surmonté d'une hostie, ils reconnaissent immédiatement qu'il s'agit de Ste Barbe, comme au calice d'où sort un serpent, ils reconnaissent S. Jean l'Évangéliste; S Martin de Tours, à l'oie; S. Gall, à l'ours; Ste Catherine d'Alexandrie, à la roue; S. Urbain, à une grappe de raisin, et Ste Gertrude, à une souris grimpant le long d'une crosse, etc. Voir les *Caractéristiques des Saints,* par le R. P. Cahier, aux articles *Calice, Ours, Oie, Roue, Raisin, Souris.*)

D'ailleurs, les inventaires pèchent plus d'une fois contre l'exactitude, ainsi que nous l'avons signalé plus haut et que nous le verrons tout à l'heure de nouveau. En effet, en parlant de la chasuble (pl. XXXIX), l'inventaire dit que la croix y représente l'Annonciation, saint Pierre avec deux autres apôtres, sainte Barbe, et l'armoirie d'un cardinal. Il aurait dû dire, pour rester dans le vrai, qu'on y voit figurer dans les médaillons des deux croisillons les bustes de la sainte Vierge et de l'ange Gabriel, dans ceux du milieu saint André, saint Jacques et saint Simon, et sur le côté antérieur l'apôtre saint Thomas. Le blason cardinalice appartient à Bakocs (1497-1521), il nous indique l'époque de la confection de la chasuble. Les dessins en trahissent l'école italienne et témoignent d'un grand goût dans l'artiste qui les a faits (pl. XL, XLI et XLVIII).

Les trois dernières chasubles de l'Album portent les écussons des primats de Hongrie, Kutassy (1579-1601), Szélepcsényi et Simor. La première est ornée de figures de la sainte Vierge, des saints Etienne, Ladislas et Emméric, rois de Hongrie, de saint Jérôme et de saint Adalbert, martyr. Imitation de la précédente chasuble, elle a, à son tour, servi de modèle à la troisième, quant à la forme et à la disposition du dessin. La soie blanche dont celle-ci est faite, répète le monogramme de la bienheureuse Vierge ; à la rencontre des croisillons, dans un ovale rayonnant, se tient l'Immaculée; aux extrémités des croisillons, les saints rois Étienne et Ladislas ; au-dessous de la vierge Marie, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste. Tout au bas, l'écusson de Son Éminence avec l'inscription : *Joannes Simor Æppus Strigon. et primas Hungariæ fieri cur.* A. D. 1868. Sur le devant, on voit les figures de saint Joseph et de sainte Elisabeth. On sait que le cardinal actuel a dans ses armoiries l'Immaculée Conception, et que saint Jean-Baptiste est son patron. Cette charmante chasuble est un nouveau témoignage du goût exquis qui distingue les objets d'art religieux portant le nom de l'éminent prélat, soit qu'il les ait commandés, soit qu'il les ait fait seulement restaurer.

Nous ne dirons que quelques mots de l'aube (pl. XLII), que l'inventaire de 1609 dit avoir appartenu au célèbre archevêque Nicolas Olah (1553-1568). Les dentelles de Brabant (4 m. 10 c. de long. sur 64 c. de larg), d'un travail aussi fin que gracieux, lui donnent une

grande valeur. Elles font involontairement penser au séjour que ce prélat a fait en Belgique à la suite de la reine Marie, veuve de Louis II, avant son avènement au siège primatial de Gran, dont le Trésor conserve encore d'autres précieux souvenirs, mentionnés plus haut [1]. Le rochet et l'étole (pl. XLIII) figurent dans l'Album à double titre, et comme objet d'art et comme souvenir des deux personnages de renom, de J. Kéry, d'abord grand-vicaire de Gran, puis évêque de Waitzen (1681-1685), et du grand cardinal Pazmany (1781-1637). La riche étole dont celui-ci se servait, dit-on, en chaire, reçut depuis une autre destination; on en revêtait la statue de saint Adalbert le jour de sa fête.

Le nombre des mitres a été jadis très considérable ; maintenant il n'en reste de l'époque de la Renaissance que trois, remarquables par leur richesse et leur élégance. L'or, l'argent, les pierreries y abondent. L'une d'elles sert au couronnement des rois ; elle avait appartenu à Olah ; l'autre, du XVIe siècle, est dite d'Adalbert, parce qu'on la met sur le chef du saint martyr aux grandes solennités. La troisième, plus récente encore, avait appartenu au cardinal Bakacs, et semble par son style et par son ornementation appartenir à l'Italie. L'Album ne produit que les deux premières mîtres, auxquelles les inventaires s'accordent à donner le nom de *précieuses* (infulæ pretiosæ.... gemmis et lapidibus pretiosis valde speciose decoratæ).

Le Dr Danko fait observer, à ce propos, que le dessin publié par Mgr Bock [2], et devant représenter une de ces mîtres précieuses, ne ressemble à aucune d'elles, ni pour les dimensions, ni pour les détails (p. 136, note 42). Sans rechercher d'où provient une telle dissemblance, je pense que la reproduction photographique mérite plus de confiance et doit avoir le pas sur le dessin d'après lequel a été faite la gravure. Les véritables mîtres *précieuses* de Gran ont servi de modèle aux deux autres [3] qu'a fait exécuter Son Eminence le cardinal Simor et dont on se sert le jour des fêtes ordinaires.

Parmi les objets du culte qui figurent dans l'Album de Gran,

[1] Voir la livraison de janvier-mars, p. 165.

[2] *Mittheilungen der Central-Commission*, t. V, p. 240, et de nouveau au t. XII, p. 79.

[3] Pl. XLIX.

celui de la pl. XLVII, attire les regards par son aspect oriental. C'est une sorte d'*antimensium* qu'on place sous le corporal, au milieu de l'autel, et qui est orné d'une double image représentant la face de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge. L'inventaire de 1609 le désigne en termes suivants: *Tabula concurrens in quarum una est imago Salvatoris, in altera B. Virginis;* le linge auquel l'image a été appliquée, porte le nom de *subcorporale*. Le Trésor de Gran ne possède maintenant qu'un seul diptyque de cette espèce. Destiné à servir d'ornement à l'autel, à être placé à l'endroit même où s'accomplit le sacrifice non sanglant, et se pose le calice, le sous-corporal était ordinairement fait du linge le plus fin, brodé d'or et de soie. Il est donc essentiellement différent de l'antimensium des églises orientales, lequel remplace les pierres d'autel des Latins, et reçoit, par conséquent, une consécration épiscopale, absolument indispensable pour qu'il devienne un autel supplémentaire. Le diptyque de Gran en diffère aussi quant au sujet qu'il représente, les antimensium ne portant qu'une ou plusieurs croix, outre le nom d'église à laquelle ils ont été donnés; encore ne le met-on pas toujours. Enfin, autant les *antimensia* sont en Orient d'un usage quotidien, autant les *subcorporalia* ne le sont guère en Occident. Les figures de l'Homme de douleur et de sa sainte Mère qu'on voit sur le diptyque, sont pleines d'expression, autant que la broderie permettait de la rendre. Les couronnes d'épine et les bords du voile de la *Mater Dolorosa* sont recouverts de perles véritables. Un sujet analogue, les *Instruments de la Passion* (pl. XLVI), fait le pendant à ce diptyque. L'ensemble de l'image, conçue dans le goût du temps (XVIe siècle), ne manque pas d'originalité; mais l'exécution matérielle en plaît encore davantage. On admire surtout le fini du travail dans l'antipendium, et l'huméral (pl. L), œuvre des religieuses de Dobling (près Vienne), aussi riche que gracieuse et de meilleur goût.

Les livres liturgiques occupent dans le commentaire du Dr Danko une place relativement restreinte, non pas que la matière fît défaut, mais plutôt parce que, sous la plume d'un bibliophile aussi ardent que l'est le docte chanoine de Gran, elle aurait demandé plus de place qu'il n'en pouvait disposer. Le pontifical qui vient en premier lieu, est un in-folio de CLXIX p., du XVe siècle; il com-

mence ainsi : *In nomine Domini sanctissimi et æterni Dei nostri Jesu Christi. Incipit Pontificale secundum novum ordinem sancte Romane ecclesiæ compositum per sanctissimum patrem dominum Joannem papam XXII.* Les initiales de chaque morceau sont historiées et richement illuminées ; la première page surtout est d'une ravissante fraîcheur de couleurs [1]; malheureusement, les figures n'accusent pas la même perfection de dessin, et aucune indication ne fait connaître la provenance du splendide volume ou le nom du miniaturiste. On peut conjecturer seulement que l'artiste n'était pas étranger aux traditions des calligraphes d'Italie. Un décret de *Jean, évêque de Waradin*, touchant les ordinands, et placé au fol. CLVIII, verso et seq., permet, de plus, d'établir que le pontifical avait appartenu à Jean Vitez, dont nous connaissons déjà le goût pour les belles choses [2], et qui, avant de devenir primat de Hongrie, a gouverné l'église de Waradin (1445-1465). Les deux autres évêques de Waradin, du nom de Jean Beckenschloer et Pruisz (1477-1490), n'ont pas les mêmes titres. Une objection plus sérieuse viendrait de l'écusson qu'on remarque à la première page et qui appartient à Antoine-Sankfalvi, chanoine de Pressburg d'abord, et puis évêque de Nitra; à quoi Dr Danko répond par l'exemple du célèbre bréviaire de Matthias Corvin où le blason royal a été remplacé par celui du cardinal Antoine Trivulzio (mort en 1508) ; ce précieux manuscrit se conserve aujourd'hui à la bibliothèque Vaticane (Urb. 112). De pareilles substitutions ne sont pas rares. Avec la même sagacité, l'auteur revendique le *Graduel* colossal, également illuminé (pl. LII et LIII), à Thomas Bakacz (1497-1521), malgré l'inscription placée sur le premier feuillet, et portant que ce précieux volume a été donné à l'église de Gran par l'archevêque Olah (1553-1565). L'ensemble d'ornementation qui encadre le titre, parle hautement en faveur du célèbre cardinal, notamment le mystère de l'Annonciation, son sujet favori, et surtout ses armoiries que nous avons eu plus d'une fois l'occasion de mentionner. Quant à l'inscription, elle a été ajoutée au XVIIe siècle.

Ce qui appartenait véritablement à Olah, c'est le Pontifical Romain

[1] Voir la pl. XLI.

[2] Voir la livraison de janvier-mars 1881, p. 161.

imprimé en 1543, à Venise, *Apud heredes Luceantonii Junte Florentini, mense majo*, édition remarquable par sa rareté autant que par la richesse et la beauté de la reliure en bois recouvert de velours rouge et orné de médaillons, de bordures et de fermoirs en argent ouvragé. Les armoiries de l'archevêque Olah sont reproduites et sur la reliure et sur le premier feuillet.

VI

Nous venons de parcourir, à la suite de notre savant guide, toute la série des objets qui ont trouvé place dans l'Album de Gran, sauf un seul qu'il nous reste à faire connaître. C'est le tombeau de Notre-Seigneur (pl. XV.). Comme il ne fait pas partie du Trésor, il convient de lui assigner une place à part ainsi qu'à la chapelle de la Vierge, par laquelle nous terminerons la présente analyse.

Imitation libre du Saint-Sépulcre de Jérusalem, le monument de Gran appartient aux plus rares souvenirs de l'art médiéval [1]. On peut, en le voyant, se faire une idée de ce que devaient être les tombeaux que le Moyen-Age avait l'habitude d'exposer à la piété des fidèles le Vendredi-Saint. Ce pieux usage persévère encore à Gran, et ainsi la liturgie vient ajouter à ce monument un nouvel intérêt. Il est en bois richement doré et polychromé, et il a la forme d'un quadrangulaire oblong, dont la partie inférieure supporte la chapelle ; on peut, à l'aide de roulettes, attachées aux quatre coins du soubassement, le transporter aisément d'un endroit à l'autre. L'artiste a mis un soin particulier à donner un aspect gracieux à la partie supérieure qui représente une chapelle gothique, avec ses clochetons, ses niches, ses statues, ses colonnettes, et son toit couronné d'une élégante crènelure et de deux tourelles. Dans les niches surmontées de baldaquins sont placées, sur des consoles, les statues des apôtres peintes et dorées. Les embrasures qui séparent ces niches étaient autrefois munies de vitraux coloriés ; le côté du devant, où se trouve l'entrée du sépulcre, est surmonté d'une

[1] Le chanoine Danko en a donné une description détaillée et une photographie avant qu'il ne fût restauré, dans son opuscule intitulé : *Die Feier des Osterfestes nach der alten romisch-ungarischen Liturgie*. Wien, 1872, in-12 de 70 pages.

tourelle haute de 2m10. Les parois oblongs du socle se partagent en trois compartiments où l'on voit les haut-reliefs des gardes dormant et ayant des poses diverses. Le devant représente Notre-Seigneur descendant aux limbes et, du côté opposé, les trois saintes femmes avec l'ange au tombeau; également en haut-relief. L'ensemble de cet édicule gothique plaît à l'œil et la variété éclatante des couleurs n'en trouble pas la douce harmonie. Dans l'intérieur du cénotaphe, au milieu, se trouve la figure du Christ, en bois peint, avec des bras mobiles, et pouvant en être retirés. De nos jours encore, après la Messe des présanctifiés du Vendredi-Saint, on le pose au maître-autel et de là, on le transporte au tombeau érigé au milieu de l'église. Autrefois cette cérémonie avait quelque chose de dramatique; la statue du Sauveur était réellement descendue de la croix. Encore à la fin du siècle dernier (en 1779), on la portait processionnellement du couvent où se trouvait alors le tombeau, au calvaire voisin, et, après y avoir entendu un sermon sur la Passion, on revenait dans le même ordre à l'église [1]. La tourelle du devant dont nous avons parlé recevait anciennement ou la statue du Sauveur ressuscité ou le Très-Saint-Sacrement exposé dans un ciboire. Aujourd'hui encore, dans une église de Suisse, le prêtre montre aux fidèles d'abord un calice vide, puis un suaire, et enfin un ciboire contenant une hostie consacrée, pendant qu'on chante l'antienne: Le Christ est ressuscité [2]. En Hongrie, l'usage était différent; nous l'avons dit ailleurs, le Vendredi-Saint, le Saint Sacrement y était exposé non pas dans un ostensoir ou ciboire, mais dans un calice [3], ainsi que cela se pratique aussi dans d'autres pays, même de nos jours [4].

[1] Magno die veneris præcedentibus vexillis, subsequentibus viris in ordine defertur *statua patientis* Christi Domini, subsequentibus feminis atque in ordine proceditur ad calvariam etc... Danko, *Die Feier des Osterfestes etc.*, p. 42, note 1.

[2] Marzohl, *Liturgia sacra*, IV, 2, 469, cité par le même.

[3] Calix arg. deauratus, magnus et preciosus... *in diem Pasascheren pro sepultura* Dominici Sacramenti. *Ibid.* et *Rev. de l'Art chrét.*, juillet-sept. 1881, p. 207.

[4] A la p. 52 et suiv. de son excellent opuscule : *Die Feier des Osterfestes*, l'auteur raconte, d'après le P. Dobronoki, S. J., la cérémonie de la Résurrection qui fut célébrée en 1639 à l'église des Pères à Tyrnau. En lisant ce récit, je me croyais transporté à l'église de Saint-Ignace à Prague, où j'ai eu l'occasion d'assister à une cérémonie tout-à-fait semblable, le samedi-saint de l'année courante.

Quant à l'âge de notre monument, les connaisseurs lui assignent la fin du XVe siècle, ou le commencement du XVIe. Telle est aussi l'opinion du Dr Danko ; M. Lippert, celui qui a restauré ce monument ainsi que plusieurs autres, avec une rare intelligence, la place dans la seconde moitié du XVe siècle. Ajoutons que ce précieux reste du Moyen-Age appartenait auparavant à l'église conventuelle de Saint-Benoît-sur-Gran, et que devenu la propriété de S. Em. le Cardinal, qui l'a fait restaurer, il se trouve maintenant à la cathédrale de Gran, ainsi que nous l'apprend l'inscription suivante : *Ædiculam hanc olim Ecclesiæ convent. S. Benedicti de juxta Gran, suam fecit et reficiendam jussit Joannes Simon Æppus Strigon. A. D.* 1872. Du côté opposé, à gauche en entrant à l'église, se trouve la chapelle de la sainte Vierge dont il nous reste à dire quelques mots, avant de terminer.

Cette chapelle a son histoire. La voici en quelques mots : bâtie au commencement du XVIe siècle, par le Cardinal Bakocz, le sanctuaire a existé pendant plus de trois cents ans ; l'invasion turque (1543-1683) l'a laissé intact, et dès l'affranchissement du pays, il fut rendu au culte et réparé ; en 1822, il a été décidé qu'il entrerait dans le corps de la nouvelle basilique qui allait être construite à la place de l'ancienne cathédrale ; il fut donc démoli pièce par pièce, transféré à l'endroit qu'il occupe maintenant et reconstruit sur le même plan et avec les mêmes matériaux que le précédent ; enfin, en 1872, on l'a restauré et considérablement embelli. De la sorte, la chapelle actuelle de la sainte Vierge peut être considérée comme une continuation de l'ancienne ; aussi, malgré les transformations matérielles qu'elle a subies, continue-t-on à la désigner sous le nom de son premier fondateur. Il n'entre point dans notre intention d'entrer ici dans des développements historiques ; on peut les trouver dans un opuscule du docte et pieux chanoine Danko intitulé : *De ortu progressuque capellæ Bacacsianæ commentariolum* (*Strigonii* 1875), ainsi que dans le *Memoria Basilicæ Strigoniensis* (p. 7 et suiv.) cité plus haut [1]. Nous nous contenterons de donner une description de la chapelle d'après nos propres souvenirs, en les complétant par

[1] L'*Atlas Marianus*, du P. Gumppenberg, énorme volume de plus de 3000 pages à deux colonnes, n'en dit rien.

des indications consignées dans ces deux écrits, surtout en commentant celles que fournit le sanctuaire lui-même; car l'histoire en est écrite sur ses murs, ses statues, son autel, un peu partout. Entrons-y, regardons et lisons.

Une porte de grandeur ordinaire nous y conduit du côté du vestibule qui sert de sacristie et communique avec la tribune munie d'un petit orgue. D'un coup d'œil vous embrassez toute l'enceinte qui a des dimensions bien modestes, 34 pieds de longueur sur 29 de largeur et 24 de hauteur.

Le premier objet qui attire vos regards ; c'est l'autel placé en face de l'entrée. Tout autour, quatre arceaux en marbre rouge, ornés d'une fleuriture sculptée, et reposant sur autant de colonnes également de porphyre, supportent la coupole dont Velius, dans son livre *de Bello pannonico* parle avec admiration : *Sacellum sumptu ingenti Thomæ Cardinalis conditum, illustre parietibus ex porphyretico lapide, cujus summa laquearia laminis inauratis cum celatura mirabili tectum sustinebant argentatis tegulis conchæ instar fabrefactum.* A droite, une porte latérale vous conduit dans l'intérieur de la basilique ; à l'opposé, un vitrail colorié projette une douce lumière. Six stalles en marbre, placées du même côté, s'adossent au mur revêtu de marbre rouge et d'ornements sculptés. La table d'autel taillée dans du marbre de Carrare date de la première période, ainsi que le reste de l'autel, excepté les trois gradins par lesquels on y monte et la croix en gypse doré qui surmonte le chiffre gothique du nom de Jésus. L'ancienne croix de marbre avait été enlevée par les Turcs et c'est le seul objet, peut-être, qu'ils n'aient pas respecté dans l'oratoire de la Mère-Vierge. Le devant de l'autel se partage en trois édicules séparés par des colonnettes ; dans la niche du milieu, qui est un peu plus grande que les deux autres, on voit la statue de S. Adalbert et à sa gauche, le fondateur agenouillé devant lui. S. Jean l'Évangéliste et S. Étienne, roi de Hongrie, occupent les édicules de la droite et de la gauche. Au-dessus de l'autel sont représentés les quatre évangélistes, que domine l'*Annonciation de la sainte Vierge* sous le vocable de laquelle est placé le sanctuaire. L'image de la Mère de Dieu, revêtue de plaques métalliques à l'instar des Madones byzantines et russes, est fixée au sommet du tabernacle et richement ornée. Cette image,

plus vénérable par la piété qu'elle inspire aux fidèles que par son âge, représente la divine Mère soutenant du bras gauche l'Enfant-Jésus qui la montre d'une main, en tenant dans l'autre une fleur de rose. Au-dessus, on voit deux séraphins. L'ensemble de cette image, peinte sur du bois, rappelle les scènes grecques. On raconte qu'après l'expulsion des Turcs, elle a été trouvée au milieu des décombres et bientôt après rendue à la dévotion publique. Toujours est-il que le peuple la vénère beaucoup à cause des grâces que Marie se plaît à répandre sur ceux qui viennent y implorer son secours; il lui en témoigne sa reconnaissance par des *ex-voto*, par de nombreux concours, par de fréquents pèlerinages et autres marques de piété. La conservation miraculeuse de l'image durant 140 ans de l'occupation aura certainement contribué à rendre la dévotion envers Marie plus ardente et plus populaire.

La dévotion à la sainte Vierge a toujours été chère à la Hongrie catholique. Saint Étienne lui en avait donné l'exemple. La première église qu'il érigea à Gran, fut dédiée à saint Adalbert et à Marie. La basilique que le même prince bâtit en honneur de la Mère de Dieu à Albaregia, sa capitale, témoigne encore mieux de sa piété envers elle. Au dire de son biographe, c'était une véritable merveille où l'or et l'argent, le marbre et les pierreries étaient prodiguées. Si la Hongrie s'appelle le royaume de Marie, elle le doit à son premier roi chrétien.

Il est permis donc de supposer que saint Étienne n'aura pas manqué de dresser à Marie un autel dans l'église de Gran. Qu'il y en eut un, au XIIe siècle, qu'il fut élevé par Martyrius, treizième archevêque de Gran (1150-1158), le fait est certain [1]. A la fin du XIVe siècle, Jean Kanysa (1386-1418) y construisit une chapelle de la bienheureuse Vierge, du côté septentrional de la cathédrale; celle qui porte le nom de Bakacz ne tarda pas à devenir célèbre. La construction en fut commencée en 1506, ainsi que l'atteste la plaque de marbre trouvée en 1824, à l'endroit où était ce sanctuaire avant sa démolition. La plaque portait ces mots : *Thomas Bakocz de Erdevd cardinal. Strigonien. dicavit anno MDVI* [2]. La même date se

[1] V. Danko, *De ortu cap. Bakacs*, p. 7.
[2] *Ibid.*, p. 11.

lit dans le chronogramme suivant placé au-dessus du chœur de la chapelle : *DIVae MatrI.* Une autre inscription gravée au-dessus des colonnes nous apprend que l'édifice a été achevé un an après : *Thomas Bakocz de Erdevd cardinalis Strigonien. alme Dei genetrici Marie Virgini extruxit, anno MDVII*[1]. Le pieux cardinal a non seulement richement doté le nouveau sanctuaire, mais il a voulu aussi y reposer après sa mort. Le tombeau de marbre fut ciselé par le sculpteur Ferucci; malheureusement le corps ne s'y trouve point. Quant à l'ameublement si riche de la chapelle, il n'en est resté qu'un graduel, une chasuble rouge, une croix d'or et une mître précieuse; il en a été parlé plus haut. A ces souvenirs du généreux fondateur, il faut ajouter son écusson qui y est reproduit deux fois, et ceux de Ladislas, roi d'alors, et de l'archevêque Sathmar, son successeur. Enfin, la légende suivante, gravée du côté du vitrail, résume en quelques mots toute l'histoire du sanctuaire et tout ce qui en a été dit ici. *Hoc pietatis Bakacsianæ in Magnam Hungarorum Dominam monumentum veteri ecclesiæ cathedrali, hostium furore prostratæ, cui adsitum erat, superstes, interna compage servata, novæ basilicæ metropolitanæ adunavit princeps primas Alexander a Rudna* 1824. Et du côté opposé, près de la porte latérale, vous voyez une inscription complémentaire qui vous apprend la situation de l'ancienne chapelle, la cause de sa démolition, le nombre des morceaux (1600) qui entrèrent dans la nouvelle construction, le temps que celle-ci a demandé et le nom de l'architecte : *Quum antea sinistrorsum sex hexapedis altius, novem remotius sacro hoc colle stetisset, novo ut optaretur molimini resolutum, intra anni decursum e mille ac sexcentis fragmentis iterum coaluit, opera Joannis Bapt. Packh.* Ainsi tout le travail de la translation ne dura qu'une année. Durant ce temps, les fidèles continuaient à vénérer la gracieuse image à l'église de la Sainte-Croix, une des paroisses de la ville, où on l'avait placée provisoirement.

Cinquante ans après, elle y revint une seconde fois, à cause de nouvelles réparations de la chapelle de la Vierge. La basilique était alors déjà achevée, consacrée, amenée au point de magnificence et de splendeur où nous la voyons maintenant. Le successeur du

[1] V. Danko, *De ortu cap. Bakacs*, p. 11.

cardinal Scitovszky tenait à ce que le sanctuaire de Marie fût en harmonie avec le reste du temple, qu'il fût digne de l'auguste Mère du Sauveur. Il n'attendait qu'une occasion favorable pour réaliser son pieux projet. L'occasion ne tarda pas à se présenter. Le 22 mars 1872, fête de Notre-Dame des Sept-Douleurs, Son Éminence échappait à un extrême danger dont ses jours étaient menacés et recouvrait la santé. Plein de reconnaissance envers celle à qui il avait recommandé le succès de la douloureuse opération, le cardinal Simor ordonna la restauration de la chapelle de l'Annonciation, en la confiant au talent éprouvé de M. Lippert.

Au bout de quinze mois, l'image de la Vierge reprit sa place au-dessus du nouveau tabernacle revêtu de mosaïque, œuvre d'un sculpteur distingué, Antoine de Toma, qui a exécuté aussi les autres travaux en marbre. Les riches dorures qui brillent sur les colonnes, les armoires et partout, les vitraux peints, les statues de saint Étienne et de saint Ladislas, en marbre blanc, dues au ciseau de Dellavedora de Turin, quantité d'autres embellissements faits dans le meilleur goût, ajoutent considérablement à la beauté de ce pieux sanctuaire et donnent le droit d'associer aux noms de Bakacz et de Rudnay celui de Simor.

J. Martinov, S. J.,
Membre de la Société de Saint-Jean.

LES MESURES DE DÉVOTION

Les pèlerins, à toutes les époques, ont aimé à se rémémorer les lieux qu'ils ont visités et les choses pieuses qu'ils y ont vénérées. Or les souvenirs de ce genre se fixent de plusieurs manières : par des *notes* rapides qui retracent l'impression du moment ; par des *images* et des *fac-simile* [1], de nos jours des photographies, qui continuent à parler aux yeux ; par des *parcelles*, détachées ou acceptées et que l'on considère à l'égal des reliques ; par des *objets de piété*, tels que chapelets, médailles ou autres qui ont touché aux endroits sanctifiés [2] ; enfin par la *mesure* même, c'est-à-dire la dimension en tous sens, de ce que l'on a vu, approché et souvent baisé.

C'est de ce dernier souvenir que j'entends parler ici, car aucun archéologue, que je sache, n'a traité cette question dans son ensemble et, d'ailleurs, j'aurai à produire un certain nombre de monuments inédits qu'on ne peut laisser davantage dans l'ombre. Il importe de montrer que la dévotion actuelle, qui se complaît à ces sortes de mesures, est déjà ancienne et par conséquent traditionnelle.

I.

J'ai trouvé, parmi les pieux souvenirs rapportés d'Italie par le R. P. de Bainville, restaurateur des Olivétains en France, un ruban sans étiquette et dont la provenance n'était pas indiquée. Il est en soie blanche, d'une longueur de 0,79^{c} sur 0,023^{m} de hauteur. Les extrémités sont taillées obliquement.

[1] Les pèlerins de Rome ne manquent pas de prendre, à Saint-Pierre du Vatican, la copie de la sainte Face et, à Sainte-Croix de Jérusalem, celle du titre de la croix, ainsi qu'une reproduction en fer d'un des clous de la Passion.

[2] Au XVe siècle, Georges Lenguerant, arrivé au sanctuaire de Lorette, dit naïvement : « Je touchay à l'ymage de Nostre Dame..... touttes mes baghettes et patenostres que j'avois. » (*Ann. archéol.*, t. XXII, p. 133.)

Le tissu et la fraîcheur dénotent un objet tout à fait moderne. Cependant le dessin, qui en occupe le milieu, doit remonter au XVIIe siècle, ce qui prouve que l'impression s'en est faite, en noir, avec une plaque gravée à cette époque.

On y voit, entre deux filets, une tête d'adolescent, aux cheveux longs, aux yeux fermés et sans barbe. Un nimbe circulaire est le signe de la sainteté. A droite et à gauche se développent d'élégants rinceaux. L'invocation qui les accompagne, en dessus et en dessous, nomme le saint et se lit ainsi :

SANCTE GALGAN
Ora pro nobis

Il faudrait évidemment lire *Galgane*. Quel est donc ce saint? Où le vénère-t-on? Jouit-il d'un culte en dehors du lieu où il repose et où il mourut dans la paix du Seigneur ?

Saint Galgano ou Galgan est tout à fait inconnu en France. Je ne puis donc omettre les détails les plus essentiels de son hagiographie. Le Martyrologe romain, au 3 décembre, lui consacre quelques paroles bien brèves : « Senis in Tuscia, sancti Galgani eremitæ. » Piazza est un peu plus explicite. Après avoir inscrit en marge la date de la mort,qui arriva en l'an 1181, il ajoute : « S. Galgan, ermite, célèbre par l'austérité de sa vie, la sainteté de ses mœurs et les miracles qu'il opéra dans les montagnes de Sienne. Il fut canonisé par Alexandre II dans la basilique de Latran. Ses reliques sont conservées à Saint-Jean *in fonte.* » (*Emerologio di Roma*, Rome, 1713, t. II, p, 716.) La montagne qu'il habita se nomme Siepi et est située sur le territoire de Sienne. On consultera à son sujet le *Calendarium benedictinum*, au 2 décembre, et l'*Hagiologia Italica*, t. II, p. 324. La présence de ses reliques au baptistère de Latran s'explique par sa canonisation, qui eut lieu dans la basilique voisine. Actuellement, les reliques ne sont plus exposées lors des canonisations, parce que celles-ci sont précédées d'une autre cérémonie préparatoire qui est la béatification. Or, ce jour là, le postulateur de la cause offre une relique, d'abord à la basilique de Saint-Pierre où Benoît XIV a voulu que se fît la lecture solennelle du bref de béatification, puis au pape, qui vient dans la soirée, avant les vêpres, vénérer celui qu'il a élevé sur les autels, en lui accordant les honneurs d'un culte particulier et local.

Je ne sais quelle est la destination spéciale du ruban de S. Galgan. Cependant je puis déduire de la représentation qui y est figurée, qu'il a dû ceindre la tête du saint ermite ou même simplement y toucher, et, partant, qu'on peut s'en servir contre les maux de tête. Cependant je

m'empresse de déclarer que, faute de renseignements précis, ce n'est qu'une induction de ma part.

Le P. de Bainville, en se rendant à Mont-Olivet-Majeur, résidence du Général, pour y traiter de sa fondation, dut plusieurs fois s'arrêter à Sienne, qui n'en est pas très éloignée, et ainsi vénérer un des saints protecteurs de cette ville.

II.

Un pèlerin de Rome me communique un ruban qu'il a acheté dans la Ville éternelle. Ce ruban est en soie rouge, d'une longueur de 1m 32c sur 0m 025m de hauteur. Le tissu est plus fort que fin, et les deux bouts sont découpés en pointe rentrante pour éviter l'effilure. Sur son développement on voit des applications d'argent, faites à la gomme, d'un dessin original et varié. D'abord le dessin encadre chaque mot, puis s'étale entre les mots eux-mêmes, mais à une distance de trois ou de cinq centimètres. Ce sont des lignes obliques avec des points, des espèces d'ananas, des courants de feuillages et des roses.

L'inscription se lit ainsi en majuscules romaines :

MISURA DI S. ROSA VERGINE VITERBESE

Le style des ornements indique le siècle dernier.

J'ignore quelle peut être cette mesure. Serait-ce celle de la ceinture de sainte Rose ou la longueur de son corps étendu dans sa châsse? Dans ce dernier cas, elle serait un peu courte.

Un pèlerin flamand, Georges Lenguerant, qui a écrit au XVe siècle son Voyage en Terre-Sainte et en Italie, s'exprime ainsi au sujet de Spolète, où il vit le corps de Ste Christine : « En l'église des Frères Prêcheurs repose le corps de Ste Cristine, laquelle fut sanctyée environ l'an 1458; laquelle Ste est en char et en os, et là on y prent, à cuy yl plaist, des chaintures, comme on fait à Viterbe, à l'église de Ste-Roze. » (*Manusc. de la bibl. de Valenciennes*, n° 453, f° 67, r°; *Ann. archéol.*, t. XXII, p. 133.) Ailleurs, il dit : « A Viterbe, gist le corpz de la glorieuse sainte Roze, laquelle est en chair et os. En laquelle église sont dames renformées, auxquelles on achapte des chaintures, qui sont touchiés à lad. Ste, pour les raporter et donner aux femmes enchaintes. » (*Manuscrit cité*, fol. 25, r°; *Ann. archéol.*, t. XXII, p. 90.) Ainsi, au XVe siècle, les ceintures de Spolète et de Viterbe avaient touché aux deux corps saints et étaient distribuées en faveur des femmes enceintes, qui devaient s'empresser de les mettre sur elles au moment de leur délivrance. Pour que l'on ait songé

à en faire des ceintures, il est bien probable que le ruban donnait la longueur même des ceintures de sainte Christine et de sainte Rose, soit de celle qu'elles avaient portée de leur vivant, soit de celle dont elles étaient ceintes dans leur châsse, car la coutume d'habiller les ossements des saints est très ancienne en Italie.

III.

A Saint-Ours de Loches, au diocèse de Tours, où l'on vénère une ceinture de la Vierge, le clergé distribue des rubans de la dimension même de la ceinture et authentiqués par une inscription. J'ai sous les yeux un de ces rubans, qui fait partie de la collection de M. Raoul Brothier, à Poitiers. Il est en soie blanche, d'une largeur de quatre centimètres et d'une longueur de 2m 14c. Les femmes, en mal d'enfant, le demandent souvent et s'en ceignent pour obtenir une heureuse délivrance. L'inscription, faite à l'encre noire et au poncis, se développe ainsi, en minuscules mêlées de majuscules, avec quelques ornements de distance en distance.

« Mesure de la Vraie Ceinture de la Très-Sainte VIERGE (*une croix entre deux palmes*) Gardée dans l'Église de Saint OURS de Loches (*trois espèces d'étoiles, une grande et deux petites; un vase de fleurs et la répétition des mêmes étoiles*) Sainte Marie priez pour Votre Servante, Elisabeth, N..... (*croix entre deux palmes*) Née à N..... le 6 novembre 1803 (*étoile*) Gravé à Loches, en 1840. »

Au début, l'initiale M est encadrée de rinceaux, qui se répètent à la fin, mais pour inscrire une étoile.

Comme on le voit, le ruban est personnel, puisqu'il porte les prénom et nom, ainsi que le lieu et la date de naissance de la personne dévote qui le sollicite ; mais on dit tout cela sous une forme pieuse, en recommandant *la servante* aux prières de Marie. L'authenticité s'affirme par la triple mention de la date de la donation, du lieu où se conserve la *vraie ceinture* et de la *mesure* du ruban qui correspond exactement à l'original. On ne saurait être plus précis, aucune circonstance intéressante n'est omise.

J'ai écrit à deux reprises différentes au doyen de Loches pour avoir de plus amples renseignements sur l'antiquité de cet usage, qui peut-être ne remonte pas bien haut. Il n'a pas daigné me répondre. Je suis donc réduit à répéter ce que M. Bardet a écrit dans son petit volume intitulé : *L'église collégiale de Notre-Dame du château de Loches.* Suivant lui, il en serait ainsi de *temps immémorial;* c'est aller un peu trop loin. Puisqu'il

assure avoir vu de ces rubans, transmis de *génération en génération*, il lui eut été facile de faire, au profit de l'archéologie, une enquête locale et par les spécimens qui lui auraient été montrés, il serait arrivé approximativement à une date positive, probablement vers l'époque de la Révolution. Son opuscule, écrit uniquement dans un but pieux, manque complètement de critique et est dépourvu de tous les documents qui pourraient faire impression sur les savants.

« La ceinture de la sainte Vierge, conservée dans l'église du château de Loches, est d'un tissu très simple, couleur de noisette, dont la matière inconnue a, jusqu'à présent, exercé l'art et la critique des connaisseurs. Les uns la jugent d'écorce d'arbre, d'autres pensent qu'elle est d'une espèce particulière de coton qui croissait en Orient. Elle a un peu plus de 2 mètres en longueur (2 mètres 10 centimètres) et à peu près 3 centimètres en largeur (1 pouce).

« La ceinture de la mère de Dieu est toujours l'objet de la vénération des vrais enfants de Marie. On l'expose aux grandes solennités sur l'autel de la sainte Vierge. Au jour de l'Assomption, on la porte solennellement à la procession qui suit les vêpres et qui parcourt les rues de la ville de Loches. . . . . Puis, quand la procession est rentrée à l'église paroissiale, chaque fidèle vient baiser pieusement la relique sainte que l'on fait vénérer à ce moment.

« Il existe à Loches et dans les environs un usage bien remarquable et qui prouve la dévotion des populations pour la ceinture de la sainte Vierge. De nos jours, comme de temps immémorial, il est peu de jeunes personnes qui, à l'époque de leur première communion et de leur mariage, ne tiennent à se procurer et à porter une ceinture que les prêtres de la paroisse ont bénite et fait toucher à la vraie ceinture de Marie. Ces ceintures sont gardées avec beaucoup de respect dans les familles; elles sont transmises de génération en génération, et l'on en trouve qui remontent à une haute antiquité.

« C'est une croyance louable en tout point et qu'un vrai chrétien ne saurait blâmer. La vue seule de ces rubans, sanctifiés par une bénédiction spéciale et par l'attouchement de la vraie ceinture, inspire de saintes pensées, donne de précieux enseignements ; leur blanche couleur indique qu'ils sont un symbole d'innocence. Ils rappellent aussi tout ce qu'il y eut de chasteté, de pudeur, d'innocence et de vertus dans le cœur de Marie. . . . . .

« Les femmes chrétiennes sont aussi dans l'usage, à Loches, de se revêtir d'une ceinture bénite qui a touché celle de la sainte Vierge, quand elles sont sur le point de devenir mères. Ce pieux usage était même ob-

servé autrefois par les reines et princesses de France, à qui les chanoines de l'église collégiale envoyaient, à l'époque de leurs couches, un ruban qui avait touché la ceinture de la sainte Vierge. Quand l'impératrice Eugénie fut sur le point de donner à la France le prince impérial, l'église de Loches, voulant continuer ses anciennes traditions, fit offrir à Sa Majesté un ruban bénit, mesuré sur la ceinture de la sainte Vierge. La pieuse impératrice en témoigna sa reconnaissance par une lettre flatteuse qu'elle fit adresser aux donateurs. » (p. 76, 86.)

Grandet, curé de Sainte-Croix, à Angers, raconte, dans sa *Notre-Dame Angevine*, que Louis XIII, en 1638, fit demander au chapitre du Puy-Notre-Dame, en Anjou, la sainte ceinture de la Vierge, afin de s'en ceindre dans le but d'une heureuse délivrance : « Le 27 janvier, maître Louis de Besnage, conseiller et aumônier du Roi, vint, de la part de Sa Majesté, au chapitre du Puy, pour demander la sainte ceinture, comme aussi pour y faire toucher des rubans de la même longueur de ladite ceinture, pour porter à la Reine, afin qu'il plût à Dieu de lui faire la grâce d'accoucher heureusement d'un dauphin. »

IV

Il existe plusieurs souliers de la Vierge. Les plus célèbres sont ceux du Puy [1], de Soissons et de Saint-Zacharie. Je n'ai pas à m'en occuper ici, car j'ignore s'ils ont donné lieu à des *fac-simile*. Je veux seulement parler des mesures provenant de Rome et d'Espagne. Dans les deux cas, on donne, avec la mesure du soulier, celle de la plante du pied. La mesure, conservée à Rome, se voit dans l'église de Sainte-Marie *in Augusta*. Elle est exposée près de la porte d'entrée et les fidèles viennent la baiser dévotement. Elle se compose uniquement d'une ligne traçant les contours sur une étoffe enfermée dans un cadre et sous verre. La confrérie qui dessert cette église, en distribue, non pas des copies, mais des patrons découpés en papier. Celui que j'ai sous les yeux et qui me paraît ancien d'au moins une soixantaine d'années, mesure en longueur $0^{m}19\ 1/2$, $0^{m}08$ en largeur,

[1] L'ostension du soulier de la Vierge se faisait, à la cathédrale du Puy, d'après un cérémonial manuscrit de la fin du XVIIe siècle, le vendredi saint, après l'ablution des reliques et avant le chant de l'*Agios* : « Qua ablutione finita, celebrans cum ministris genuflexus ante altare inchoat ter *Ave Maria*, elevando vocem singulis vicibus, ostendendo et discooperiendo paulatim calceum B. Mariæ, sicut dicetur de cruce. Deinde inchoat *Agios* ter, singulis vicibus elevando vocem. » (*Tablettes historiques du Velay*, t. VIII, p. 435.)

0m064 au rétrécissement du pied et seulement 0m057 au talon. Le talon et la pointe sont arrondis, la partie supérieure du pied est large et ne diminue pas sensiblement. Elle porte cette inscription : « Vraie mesure de la plante du pied de la bienheureuse Vierge Marie, prise sur une sandale qui se conserve en un monastère de religieuses en Espagne. Benoît XIV concède 700 ans d'indulgence à celui qui baise cette mesure, en disant trois *Pater* et trois *Ave*. On peut en faire de semblables à celles-ci et elles ont le même effet. L'indulgence est applicable aux âmes du purgatoire. »

Le type vient donc d'Espagne : il est fâcheux que l'on n'ait pas précisé le monastère. Les indulgences où sont trop multipliées les années courent grand risque de passer pour apocryphes : c'est la règle donnée par le savant cardinal Tomasi. De telles indulgences paraissent propres au Moyen-Age qui, trop souvent, ne s'est pas fait faute de les exagérer, quand alors les papes les donnaient avec beaucoup de parcimonie. Rien n'est plus invraisemblable que d'attribuer à Benoît XIV une concession de 700 ans ; en effet, dans la pratique moderne, les indulgences les plus élevées ne dépassent jamais trente ans. Baiser la mesure et réciter en même temps trois *Pater* et trois *Ave* est une forme de dévotion qui n'indique pas une origine bien reculée : elle seule peut convenir au pontificat de ce pape, si sévère en tout ce qui tient au droit strict. Que toute mesure, copiée sur la copie, équivale à l'original pour l'acquisition des indulgences, c'est encore une de ces licences qui dépassent les bornes de la jurisprudence ecclésiastique à cette époque. Puisqu'on affirme si carrément qu'une faveur si insigne remonte directement à Benoît XIV, on aurait bien dû ajouter à quelle date et par quel moyen, bref ou rescrit, se fit la concession.

Voici une autre mesure, différente de la précédente, que j'emprunte à la brochure de Charles Sauvestre, *La sonnette du sacristain*, p. 7. Cet auteur dit expressément l'avoir rencontrée à la vitrine d'un éditeur du quartier Saint-Sulpice, à Paris.

Le pied est mieux dessiné que dans la mesure romaine. Les dimensions sont : en longueur 0,173 mill. et en largeur 0,066 mill. à la partie supérieure, 0,046 mill. au milieu et 0,054 mill. au talon. Les deux extrémités sont arrondies.

On lit sur cette mesure : « La juste mesure du pied de la très sainte Vierge, tirée d'un soulier ou sandale qui se conserve précieusement dans un des monastères de religieuses de Saragosse (Espagne).

« Le pape Innocent Ier a accordé 100 jours d'indulgence à tous ceux qui baiseront dévotement ladite mesure trois fois et diront trois *Ave. Ave Maria.*

« La même indulgence a été confirmée par Clément VIII. J. M. J. D. [1]. »

Ce serait donc à Saragosse, chez des religieuses dont on ne précise pas l'ordre, que serait vénérée cette sandale. En rapprochant ce texte de celui de la mesure de Rome, on est fondé à admettre l'existence d'une autre sandale dans un autre monastère espagnol, à moins que le type romain ne soit une dégénérescence en longueur et largeur, par suite de découpages mal faits.

Il est absolument faux que la concession puisse dater du pontificat d'Innocent Ier, c'est-à-dire du commencement du Ve siècle. Même réduite à cent jours, cette faveur spirituelle ne convient pas à l'époque à laquelle on l'assigne. Remarquons encore pour les deux mesures, la divergence entre les œuvres à pratiquer : ici le baiser est triple, de même que l'*Ave Maria*. Je conçois qu'on ne puisse donner la date exacte de la concession du pape Innocent Ier, mais il n'en était pas de même pour la confirmation par Clément VIII. Tout cela est donc apocryphe.

Qu'on se rappelle qu'en 1668 et 1678 la Congrégation des indulgences, sans condamner précisément ces mesures, déclara fausses, apocryphes et indiscrètes, les indulgences attribuées à Jean XXII à l'occasion de la mesure de la plante du pied de la sainte Vierge que l'on devait baiser : « Sacra Congregatio falsas, apocryphas et indiscretas indulgentias nimis crevisse animadvertens....., plures earum singulari diligentia collectas hoc decreto complexa est, quas evulgat simul et damnat. Tales in primis sunt illæ concessæ, ut asserunt,..... a Joanne XXII osculantibus mensuram plantæ pedis Beatissimæ Virginis. » (*Collect. des décrets authentiq. des Sac. Cong. Rom. — Sac. Cong. des Indulgences,* p. 2, 10.)

C'est aux évêques qu'il appartient d'empêcher de semblables écarts, comme Rome le leur a recommandé tant de fois, dans l'intérêt même de la religion.

V

Au XVe siècle, Lenguerant visitant Rome raconte qu'il vit, en dehors de la basilique de Latran, dans une salle, une table de marbre portée par quatre colonnes, donnant la hauteur de la taille de Notre-Seigneur et il ajoute qu'on passait par-dessous en procession, comme on avait l'habi-

[1] Que signifient ces quatre initiales placées au bas du talon? Je proposerais, pour les trois premières, *Jésus, Marie, Joseph;* mais je déclare ne pas comprendre la signification de la dernière, qui cependant pourrait vouloir dire *Diego,* puisqu'il s'agit de l'Espagne.

tude, à cette époque, de le faire en France pour les tombeaux des saints et des martyrs : « Pour sortir hors de lad. église et du mesme pourpris, à la main gaulche, y a ung huis à III ou IIII degrés ; et puis une salle en laquelle y a ung grand marbre, sur IIII colonnes, quy sont dud. marbre, et samble assez estre ung autel ; mais on dict que c'est la haulteur de Nostre Seigneur Jesucrist, et va-on dessoubz, en allant à procession. » (*Ann. archéol.*, t. XXII, p. 91).

Cette mesure était dans la nef même de la basilique lorsque Benoît XIV, faisant la révision de toutes les reliques, la relégua dans le cloître des chanoines, où les pèlerins ne manquent pas de la visiter. Il serait difficile de déterminer l'époque de son érection, que je crois antérieure au Moyen-Age, car le style n'est pas celui de cette époque. Quatre colonnes de marbre blanc, à chapiteaux sculptés, supportent par les angles une table de granit. Du sol à cette table j'ai compté 1 m. 85.

Au monastère de Grotta Ferrata, dans la campagne de Rome, j'ai relevé, le long d'un mur, dans la chapelle de saint Nil, les dimensions suivantes, identiques pour la hauteur, mais plus complètes en ce qu'elles donnent la largeur des épaules, qui est de 0,46 centimètres.

Dom Germain Millet atteste que, à Saint-Denis, dans la chapelle de la Trinité, existait « une colonne de jaspe, que l'on tient être la mesure de la hauteur de Nostre Seigneur Jésus-Christ ». (*Ann. archéol.*, t. V, p. 207).

Le baron de Guilhermy ajoute après cette citation : « La colonne et la couverture du tombeau ont été complètement brisées en 1793 ; il était impossible de les rétablir, ce sont là de ces choses que l'on ne refait pas. Cependant on vient d'ériger, à la même place, une espèce de coffre de pierre..... une colonne en marbre noir, à laquelle il a bien fallu donner, faute de documents, une hauteur arbitraire, qui a l'effronterie de se poser comme mesure exacte de la taille du Christ. » (*Ibid.*)

M. Langlois a signalé, dans les livres d'heures gothiques, imprimés au XVIe siècle, « une espèce de croix, où la colonne de la flagellation, également entourée des esprits célestes, donne, suivant l'inscription dont elle est accompagnée, en multipliant un nombre de fois désigné sa hauteur, celle de la taille du Sauveur sur la terre ». (*Essai sur la calligraphie des manuscrits du Moyen-Age*, p. 149.)

M. le comte Riant, dans ses *Exuviæ Sacræ Constantinopolitanæ*, t. II, p. 214, 220, cite Nicolas de Thingeyr qui, en 1157, vit à Constantinople « Crux argentea æqualis staturæ Christi » et rapporte la description de Sainte-Sophie, écrite en l'an 1200 par Antoine, archevêque de Novgorod, qui vit, en dehors du petit sanctuaire, probablement dans une des chapelles absidales, une croix, de la grandeur même de la taille du Christ :

« Extra sanctuarium minus, erecta est crux mensuralis, quæ scilicet staturam Christi secundum carnem indicat. »

Cette mesure était donc vénérée et recherchée, puisque nous la constatons en quatre lieux différents ; peut-être lui trouvera-t-on ailleurs des analogues, maintenant que l'attention est attirée sur cette sorte de dévotion.

Enfin M. Vuillermé possède dans sa riche collection [1] d'objets anciens, à Saint-Jean-de-Maurienne (Savoie), un ruban bleu, qui mesure 1m80 et donne la longueur du corps de Notre-Seigneur couché, d'après le saint Suaire de Turin. Ce ruban a dû être rapporté par quelque pèlerin de la Savoie qui avait fait ses dévotions dans la capitale du Piémont : il ne faut pas oublier que le saint Suaire était également très vénéré à Chambéry et avait même donné son vocable à une célèbre collégiale [2].

L'inscription qui court sur le ruban est en italien. Elle est entrecoupée par les instruments de la Passion de cette façon :

La croix et l'éponge, LONGHEZZA ; *la bourse aux treize deniers tenue par la main de Judas,* DI ; *la robe sans couture,* NOSTRO ; *les tenailles et le marteau, le saint suaire répété deux fois, le calice de l'agonie au jardin des Oliviers,* SIGNORE ; *la lanterne qui conduisit l'escorte armée à la capture du Christ,* GIESV ; *le roseau auquel fut attachée l'éponge et les verges de la flagellation,* CHRISTO ; *l'échelle de la crucifixion et la colonne de la flagellation,* enfin *un cœur percé d'une pluie au milieu et surmonté de trois clous.*

La légende se traduit ainsi : *Longueur de Notre Seigneur Jésus-Christ,* ce qui signifie que nous avons là la taille même du Sauveur, telle qu'elle est imprimée par son sang sur le linge du suaire.

VI

A Rome, depuis les grands pèlerinages, les religieux de Vallombreuse, qui desservent l'église de Sainte-Praxède, distribuent aux fidèles des rubans de fil blanc, qui donnent la hauteur de la colonne de la flagellation de Notre-Seigneur, soit 0,69 c. La largeur du ruban est de 0,057 m.

[1] Cette collection est composée exclusivement d'objets trouvés dans la Savoie : elle a donc un immense intérêt local. Son propriétaire l'a mise en vente, il est vraiment regrettable qu'elle soit exposée à sortir de la contrée qui l'a fournie et qu'elle illustre.

[2] La frise de la boiserie de l'abside, à la cathédrale de Saint-Jean de Maurienne, porte qu'elle a été donnée en 1576 par l'évêque Pierre de Lambert, doyen du Saint-Suaire de Chambéry : *Petrus de Lambert, Sabaudus, Camberianus, episcopus Maurianen. et princeps ac decanus ecclesiæ collegiatæ Stæ Syndonis Camberii.*

On y a imprimé en noir une inscription, à chaque bout l'effigie de la colonne et, tout autour, un courant de feuillages et de fleurs.

L'épigraphe est en majuscules romaines :

MISURA DELLA COLONNA DI CRISTO NRO SIGNORE ALLA QUALE FU FLAGELLATO

A la suite, on lit, en caractères beaucoup plus petits, que cette colonne se vénère chez les moines de Sainte-Praxède :

SI VENERA
PRESSO LI MMCI (*Monaci*)
VALLOMBROSANI
DI S. PRASSEDE
DI ROMA

Actuellement, c'est la hauteur même de la colonne qu'emportent les pèlerins ; autrefois, c'était son contour. En effet, S. Grégoire de Tours rapporte qu'on entourait à Jérusalem la colonne de la flagellation de *courroies textiles*, c'est-à-dire tissées en fil ou même en feuilles de palmier et qu'on s'en servait comme d'un objet bénit pour la guérison de diverses infirmités : « Ad hanc vero columnam multi fide pleni accedentes, corrigias textiles faciunt eamque circumdant, quas rursum pro benedictione accipiunt, diversis infirmitatibus profuturas. » (*De Glor. martyr.*, lib. I, cap. 7). On pouvait donc librement approcher de cette colonne et en faire le tour, puisque ces rubans étaient apposés par les fidèles eux-mêmes. A Rome, au contraire, la sainte colonne est inaccessible : non seulement elle est renfermée dans une chapelle, mais encore reléguée dans une niche vitrée, où on ne la voit que dans le demi-jour causé par la lumière d'une lampe.

VII.

Notre-Seigneur a laissé l'empreinte de ses pieds sur le mont des Oliviers, sur la voie Appienne et à Poitiers, dans le monastère de Sainte-Croix. Ce dernier vestige se nomme le *Pas de Dieu ;* mais, à ma connaissance du moins, je ne sache pas qu'on en ait distribué des images. Je n'ai donc à traiter que des deux empreintes les plus anciennes et les plus vénérées.

« Saint Pierre, suivant en cela les conseils des fidèles de Rome qui le priaient instamment de se mettre en sûreté, résolut de se soustraire à la cruelle persécution de Néron. Il quittait Rome par la voie Appienne, lorsqu'à l'endroit désigné par la tradition comme le lieu de l'apparition, hors la porte Saint-Sébastien, Jésus-Christ portant sa croix apparut à

l'apôtre. Seigneur, où allez-vous? *Domine quo vadis?* dit saint Pierre. — Je vais à Rome me faire crucifier de nouveau, répondit le Sauveur.

« L'oratoire, qui consacre ce souvenir, est de forme circulaire. Il a été élevé en 1536, aux frais du cardinal Polus, de la maison de Tudor. Il est toujours fermé et dans un grand état de délabrement. On peut cependant voir l'intérieur à travers les barreaux de bois de la porte et de la fenêtre. Une fresque, placée au-dessus de l'autel, reproduit l'apparition.

« Quelques mètres avant, on rencontre l'église de Sainte-Marie *delle Piante*, dont la garde est confiée à un ermite. Ce fut ici même que Notre-Seigneur, après avoir reproché à S. Pierre sa fuite de Rome, disparut, laissant sur le pavé de la voie l'empreinte de ses pieds, d'où est venu à cette église le nom de Sainte-Marie *delle Piante*. L'apôtre, profitant de la leçon qui lui était donnée par son maître, retourna à Rome, où il fut arrêté, jeté en prison et crucifié.

« L'église, bâtie en 1637 par le cardinal François Barberini, a la forme d'un rectangle, avec deux saillies vers le milieu qui servent de chapelles. On y remarque, au bas de la nef, une reproduction en marbre de l'empreinte des pieds du Sauveur, l'original ayant été transporté à Saint-Sébastien-hors-les-murs. » (*L'octave des saints apôtres Pierre et Paul à Rome*, p. 110).

Une pareille relique n'est bien qu'à sa place. Il fallait donc la laisser au lieu même de l'apparition, quitte à la préserver contre l'indiscrétion des visiteurs, sans cependant employer, comme à Poitiers, un grillage si épais qu'il ne laisse absolument rien apercevoir. Dans la basilique de Saint-Sébastien, le pavé vénéré est placé dans une des chapelles latérales, à droite, au-dessus d'un autel et à une distance si considérable de l'œil qu'il est bien difficile de saisir la forme de la plante des pieds. En 1626, lors de la restauration entreprise par le cardinal Scipion Borghèse, neveu de Paul V, les Franciscains eurent la bonne pensée de faire graver une image donnant au naturel le vestige des deux pieds. Elle est actuellement fort rare et je n'en ai jamais rencontré qu'un seul exemplaire, celui que je possède. Les pieds sont passablement déformés et l'impression sur la pierre ne donne que des contours grossiers. La longueur du pouce au talon est de 0,275 m. pour le pied gauche et de 0,263 m. pour le pied droit, tandis que la largeur est identique (0,102 mill.) à la naissance des doigts, qui sont détachés les uns des autres et séparés du pied. La légende qui les accompagne est ainsi conçue : « Forma seu vestigia pedum Domini nostri Jesu Xpi ab ipsomet velut in cera impressa in lapide marmoreo, quando apparuit Petro interroganti *Domine quo vadis*, in loco ita edicto in via Appia, non longe ab ecclesia S. Sebastiani, in qua cum aliis insi-

gnibus sanctorum reliquiis reverenter asservantur. » Suit l'énumération des reliques de la basilique, laquelle est surmontée d'un saint Sébastien, percé de flèches, avec une notice biographique, puis de l'apparition du Christ dans un médaillon qui a pour exergue : « Fugienti Petro extra portam occurrit Christus, cui ille *Domine quo vadis* respondit Christus *Venio Romam iterum crucifigi.* »

Je ne voudrais pas renverser ni affaiblir la tradition populaire, cependant je ne puis m'empêcher de faire une observation. N'oublions pas que nous sommes sur la voie des tombeaux et que, comme le porte le texte cité, l'empreinte est faite, non sur du *silex*, mais sur du *marbre* et alors on pense naturellement à « ces plantes de pieds imprimées sur des pierres sépulcrales, qui étaient destinées à marquer la possession ou l'inaliénabilité du tombeau (*possessio*, *pedis positio*), d'après cet adage des anciens : *Quicquid pes tuus calcaverit*, *tuum erit*, tout ce que ton pied aura foulé sera à toi. (Martigny, *Dict. des Antiq. chrét*, 2e édit., p. 656). La chose s'explique alors d'elle-même : à un moment donné, l'on a voulu rappeler d'une manière frappante le souvenir de l'apparition et, pour cela, l'on n'a eu qu'à prendre parmi les tombeaux abandonnés une empreinte sur marbre que l'on a fixée à l'endroit où, suivant la tradition, avaient posés les pieds du Christ. Au point où en est arrivée la science, il serait utile de rechercher si le marbre de saint Sébastien ressemble aux marbres analogues ou s'il en diffère : ce sera la première épreuve pour assurer ou infirmer son authenticité.

Personne n'ignore que le Christ laissa la trace de ses pieds au sommet du mont des Oliviers, d'où il s'élança vers les cieux. Saint Paulin, évêque de Nole, écrivait, au Ve siècle, que sainte Hélène, lorsquelle voulut bâtir un temple à cet endroit, ne put jamais en fermer la voûte, les pierres placées au sommet tombant d'elles-mêmes. Il n'est pas de voyageur qui n'ait raconté qu'il a vu à cette place la trace des pieds du Sauveur. Adricomus l'affirmait déjà de son temps et de nos jours on en parle encore, quoique le vestige soit réduit à un seul pied, l'autre ayant disparu on ne sait à quelle époque [1] ? Toujours est-il que les Franciscains de Terre sainte distribuaient aux pèlerins, au siècle dernier, des *fac-simile* sur étoffe, qu'ils accompagnaient d'une inscription explicative et authentiquaient de leur sceau. Une de ces empreintes, envoyée d'Espagne au couvent des

[1] Le P. Hilarion disait, le 16 avril 1879, dans un Congrès des Œuvres catholiques : « Le lieu de l'Ascension de Notre-Seigneur a été converti en mosquée lors de la prise de Jérusalem par les Arabes ; à peine pouvons-nous y célébrer la sainte messe, et cette permission n'est jamais gratuite. »

Clarisses de Lézignan (Aude), existe encore dans cette localité, mais de la communauté, à sa suppression, elle est passée à l'église paroissiale. Voici les renseignements très précis que m'adresse à cet égard M. Deguay, curé de Boutenac, au diocèse de Carcassonne. On sent, de prime abord, à cette description minutieuse, que cet obligeant ecclésiastique a le goût et l'habitude des choses anciennes.

« Il y a deux ans, cherchant, avec le concours de M. le Doyen de Lézignan, et en présence de Mme Benet, marguillière principale de la chapelle de Sainte-Claire, à mettre de l'ordre dans un grand coffre de reliques venu à la paroisse de l'ancien monastère des Clarisses réformées par sainte Colette, nous ouvrîmes un grand coffre en bois doré, style Lepeautre et de la première moitié du règne de Louis XIV. Nous en retirâmes d'assez nombreuses reliques, la plupart malheureusement bouleversées, certaines précieuses et rares. Elles venaient aux Dames Clarisses par l'entremise de leurs Pères spirituels les Franciscains de l'étroite observance. J'y ai vu et annoté, entr'autres pièces précieuses, une empreinte sur étoffe des pieds de Notre-Seigneur.

« 1° L'empreinte du pied mesure 0,25 centimètres et prend la forme assez exacte d'une étroite semelle de sandale ; sa largeur et dimension sont d'un pied ordinaire, ce qui favorise la croyance que le divin Maître était d'une stature ordinaire ;

« 2° J'ignore qui a relevé cette empreinte, parce que tout authentique se rapportant à cette relique a disparu dans les fouilles que trop de personnes se sont permises dans ce coffre ;

« 3° L'empreinte porte ces deux lignes d'écriture :

Vestigium D. N. J. C.
In monte (sceau franciscain) *Oliveti*

« Le cachet à cinq croix indique très bien celui des Franciscains préposés à la garde du Saint-Sépulcre.

« 4° Je crois que le couvent a dû recevoir assez tard le *fac-simile* de l'empreinte du vénérable pied. J'ai trouvé des reconnaissances de reliques se rapportant au commencement du XVIIIe siècle. Beaucoup leur sont venues par leurs Pères d'Espagne.

« 5° L'étoffe est double. Sur une toile on a collé un damas, broché or et couleur, dans le goût et le dessin du siècle dernier. »

Au Moyen-Age, l'empreinte des pieds ne parut que tardivement dans l'iconographie, seulement à l'époque où elle commença à devenir réaliste ; c'est-à-dire au XVe siècle. Je n'en citerai que deux exemples : l'un, à cette date, est une miniature d'un missel de la bibliothèque du Mans ; l'autre,

un peu plus jeune et peut-être des premières années du XVI• siècle, est un ivoire sculpté du musée de Cluny, où la vie du Christ décore l'extérieur d'un coffret.

VIII.

Dom Germain Millet a signalé à l'abbaye de Saint-Denis, dans la chapelle de la Trinité, « une grande pierre de marbre gris, posée sur deux colonnes de marbre blanc, en forme de couverture de tombeau, que l'on croit estre de pareille longueur, largeur et espesseur que celle qui fermait l'entrée du sépulchre de Nostre-Seigneur. » (*Ann. archéol.*, t. XXII, p. 207). Cette couverture a été complètement brisée en 1793 ; mais, dans la restauration de l'église, dit M. de Guilhermy, on l'a refaite de telle façon qu'il ne faut plus y voir la pierre du sépulcre : c'est maintenant « une espèce de coffre de pierre, en forme de sarcophage, porté sur deux chapiteaux de style carlovingien, et revêtu de plaques d'un marbre verdâtre. » (*Ibid.*)

Passons maintenant à une rareté archéologique, dont on n'a encore cité qu'un seul exemplaire.

Mme Roblin a rapporté du Toureil (Maine-et-Loire) à Poitiers, dans sa collection d'objets antiques et curieux, une étole qu'elle a trouvée au même lieu, dans la maison d'une de ses tantes. Cette étole était renfermée dans un vieux bahut et personne n'a pu lui en dire la provenance. Cependant, comme une autre tante, sœur de celle qui habitait le Toureil, avait été religieuse au couvent de Sainte-Catherine à Angers, il est fort probable que c'est celle-ci qui l'a apportée, avec d'autres objets religieux, dans la maison où elle se réfugia après la Révolution.

Trois choses sont à étudier dans cette étole, qui m'a été communiquée avec beaucoup d'obligeance : sa forme, son ornementation et son inscription.

La forme est celle des étoles romaines, c'est-à-dire que la largeur est partout la même, sans rétrécissement à la partie qui entoure le cou ; que les palettes inférieures s'évasent au moyen de lignes droites, comme un triangle tronqué par le haut ; qu'elle n'a pas de galons en bordure, ni un ruban ou un cordonnet pour en empêcher l'écartement au milieu, ce qui est propre aux évêques. Cette forme est rationelle, puisque le rite romain est suivi rigoureusement par l'ordre franciscain. Toutefois je note une légère altération en deux endroits et j'en conclurais presque que ce fut sous l'influence directe de religieux français, car les lieux saints étaient sous la protection immédiate de la France et habités en conséquence par

nos nationaux, en nombre à peu près égal à celui des Italiens ou étrangers.

A l'étole romaine, les deux croix terminales sont toujours placées à l'endroit où commence l'élargissement de la palette ; en France, au contraire, elle se met au milieu même de la palette. Cette différence se constate dès la fin du XIIIe siècle, et je puis citer en preuve une broderie du trésor d'Anagni, qui est incontestablement une œuvre française.

En France on faisait également des étoles sans frange. Je n'en connais pas d'exemples en Italie. De plus, les palettes sont constamment taillées en ligne droite à la partie inférieure, tandis qu'elles affectent ici une courbe légère. Ajouterai-je encore que la bordure peinte, qui suit tous les contours, me semble inspirée par l'usage français, qui n'oublie jamais un galon étroit à cet endroit.

La matière de l'étole est du damas rouge d'un côté, de la soie blanche de l'autre, rayée horizontalement. Or les étoles doubles sont indubitablement d'origine française, et Rome n'en fournit pas d'exemples. L'étole blanche se compose de quatre pièces, dont deux forment les côtés et les deux autres les palettes. Le damas rouge est coupé moins régulièrement, les palettes forment bien deux morceaux distincts, mais le reste de l'étole est composé de trois morceaux d'inégale longueur. Ce damas ressemble beaucoup à celui qui est employé à Rome pour les tentures des églises, c'est-à-dire qu'il est fort et dessiné à grands ramages, tandis que la soie blanche est mince et légère.

L'ornementation de l'étole a été faite, très sommairement et très économiquement, à l'aide de plaques de cuivre découpé, dont les ajours formaient des dessins variés que le religieux le plus inexpérimenté pouvait reproduire avec un tampon noirci. Aussi toute cette décoration fait-elle un assez piteux effet sur le fond rouge, pendant qu'elle se détache nettement sur le fond blanc. Des deux côtés, l'ornementation est concordante sur certains points, comme les bordures, les croix et les fleurons d'angles, mais elle diffère pour le reste, le rouge paraissant affecté plus spécialement à Notre-Seigneur et le blanc à la sainte Vierge.

La bordure est imitée de cet ornement d'architecture qu'on nomme *perle* : à trois perles rondes succède une perle longue et ainsi de suite. Les fleurs d'angles sont à sept pétales et montées sur des tiges feuillagées. On dirait presque des pâquerettes, tellement les étamines sont développées. Cette fleur conviendrait bien à cet endroit, puisqu'elle ferait songer à la résurrection à laquelle elle emprunte son nom.

La croix est répétée trois fois, au sommet de l'étole et à ses deux extrémités. Ce n'est pas la croix ordinaire, mais celle dite du Saint-Sépulcre,

et qui orna le blason de Godefroy de Bouillon. Ses bras sont égaux et potencés, et chaque canton est marqué d'une croix plus petite, également potencée. Ces cinq croix réunies font allusion aux cinq plaies du Sauveur : une pour le côté, qui est la plus grande ; deux en haut pour les mains et deux en bas pour les pieds. Chacune des croix est accompagnée, à ses angles, de quatre fleurons disposés en carré. Les pétales, au nombre de six, sont à lobes arrondis sur le fond rouge et lancéolés sur le fond blanc, où la croix du milieu manque de cet accessoire. Faut-il voir dans ces fleurs une intention symbolique ? La chose est possible et je n'y contredis pas, car il est tout naturel que l'on ait songé à exprimer ainsi la joie que ressentit la nature elle-même à la résurrection du Sauveur, suivant cette poétique expression d'un ancien auteur : *Resurgente Domino reflorent omnia.*

Sur le fond rouge, la croix est accostée en pointe d'un fleuron lancéolé, à droite et à gauche de deux médaillons aux armes des Franciscains. Ces médaillons, de forme ovale, encadrent dans une auréole à dents de scie un nom de Jésus dans sa forme traditionnelle, c'est-à-dire abrégé en monogramme, IHS ; la lettre H, surmontée d'une croix grecque, est accompagnée en dessous d'un cœur. Les Jésuites se sont approprié ces armes au XVIe siècle, au détriment des Franciscains qui les avaient inventées et popularisées, en sorte que ceux-ci, se voyant dépossédés, leur substituèrent les armes actuelles, consistant en deux bras sortant de nuages, l'un nu, qui est celui du Sauveur, l'autre vêtu, qui est celui de saint François ; tous les deux stigmatisés et embrassant la croix de la Rédemption. En Terre-Sainte, cette innovation n'était pas sans doute introduite à la fin du XVIIe siècle, puisque l'on y faisait encore usage du chiffre ancien.

Au-dessus de la croix est représenté le Saint-Sépulcre, escorté de deux fleurons à lobes aigus.

Le monument qui rappelle le tombeau du Christ se compose de trois parties : un portique ou avant-corps, une rotonde et une coupole. Le portique est carré, avec un petit ornement à l'intérieur dont je ne saisis pas le sens ; au niveau du sol, est une espèce de sellette, indiquant l'endroit où s'assit l'ange, et, en haut, comme une cloche suspendue. La rotonde, dessinée sur plan rectiligne, est ornée de trois arcades cintrées, retombant sur des colonnes. Au-dessus de la corniche se dresse une tour dont l'ornementation est analogue, mais a deux arcades seulement. Une seconde corniche reçoit comme terminaison une coupole qui, ainsi qu'à Saint-Marc de Venise, surmonte son tambour circulaire d'une calotte découpée en accolade.

Plus haut encore reparaît le nom de Jésus, de plus grande dimension, inscrit dans une auréole de dents de scie intérieures. J'y note encore cette différence que la croix et les extrémités des lettres sont tréflées et que le cœur est surmonté des trois clous de la Passion ; aux quatre angles sont disposées quatre pâquerettes tigées.

L'ornementation du fond blanc est toute différente. Au lieu du nom de Jésus flanquant la croix, nous avons deux médaillons au monogramme de la Vierge. Ces médaillons, également ovales, sont placés en sens inverse, c'est-à-dire posés dans le sens de leur grand axe. L'auréole admet des dents de scie à l'intérieur et, à l'extérieur, des rayons triangulaires, alternant avec des rayons filiformes.

A droite, la droite de la croix, le monogramme est ainsi écrit : S. MA ; à gauche, il n'y a pas de point entre S et M. D'une part, on devra donc lire *Sta Maria*, et de l'autre, *Sanctissima Maria* est abrégé conformément à la tradition, qui ne garde que la première et la dernière lettre, et l'abréviation est formée par un ornement qui rappelle imparfaitement les sigles de l'époque romane qui étaient renflés au milieu. Aux deux monogrammes, l'abréviation est la même et elle a pour pendant, en dessous, le croissant de la lune, emblème souvent attribué à Marie.

Je citerai, comme exemple de cette attribution, un monument de la même époque que l'étole : c'est la statue de Notre-Dame-la-Grande, à Poitiers, qui, au soubassement, porte, sous un cristal, une miniature à fond bleu, où la lune darde ses rayons d'argent et est ainsi expliquée par ce texte de l'Apocalypse : *Luna sub pedibus ejus*.

Au-dessus de la croix reparaît, comme sur l'autre face, le sceau agrandi des Franciscains, avec un encadrement de trois couronnes, de deux pâquerettes tigées, d'une pâquerette sans tige et de deux fleurons à six lobes arrondis. Les couronnes sont semblables à celles du blason, avec un cercle gemmé et, au-dessus d'un tortil, des fleurons alternant avec des perles.

Je ne ferais nulle difficulté de voir dans ces trois couronnes un souvenir de la légende du frère Gilles qui, pour convaincre un dominicain incrédule, fit germer instantanément, avec la pointe de son bâton, trois lys qui signifient que la Mère de Dieu fut vierge avant, pendant et après son enfantement [1]. C'est également l'époque où s'écrivait un ouvrage qui avait pour titre : *La triple couronne de Marie*.

[1] Je copie cette légende sur un ouvrage franciscain : « Un religieux Dominicain, très érudit et docteur en théologie, souffrait depuis longtemps d'une tentation relative à la virginité de la Mère de Dieu. Il entendit parler du frère Gilles

Au-dessus de ces couronnes brille une étoile à huit rais, dont le rai inférieur se prolonge en manière de queue de comète, suivant l'usage italien qui affectionne cet astre dans l'art héraldique. Au centre est un nom de Jésus, avec l'accompagnement obligé de la petite croix et du cœur. A cette place, cet astre indique qu'il s'agit de Bethléem, et rappelle la visite des Mages au Nouveau-né, car, suivant une opinion accréditée, ces princes de l'extrême Orient auraient été reçus dans l'étable, quoique le texte de l'Écriture sainte semble le démentir en disant qu'ils entrèrent dans une maison : *et intrantes domum.*

Le côté blanc est un souvenir de la naissance du Sauveur, puisque cette couleur est celle-même de la fête de Noël. L'inscription, qui se développe dans toute la longueur de l'étole, est écrite en majuscules romaines, avec quelques abréviations pour les mots *Domini nostri*, un point après les chiffres et un point final. Chaque lettre dut se faire l'une après l'autre, aussi sont-elles irrégulièrement espacées et en deux endroits on remarque des repentirs, une lettre ayant été mise pour une autre. Ainsi le second A de ATTACTA avait été remplacé par un C, et l'on avait écrit MANSIS pour MENSIS.

ATTACTA ET BENEDICTA AD LOCUM NATIVITATIS DNI NRI IESV CHRISTI SECVNDVM CARNEM ANNO 1699. DIE 9. MENSIS MARTII.

C'est une sage précaution d'avoir fixé par une date le jour et l'année du pèlerinage au lieu sanctifié par la naissance du Sauveur, mais on aurait pu le dire en meilleur latin, ce qui n'eut rien gâté. *Attacta* se traduira naturellement par *touchée*, ce qui n'est pas tout à fait identique, au point de vue grammatical, à *ayant touché.*

comme d'un homme d'une oraison sublime et illuminé de Dieu ; il se mit en route pour l'aller trouver. Le saint frère en fut miraculeusement prévenu. Aussitôt, il alla à sa rencontre, et, sans le laisser parler, il lui dit en frappant la terre de son bâton : *Frère prêcheur, sainte Marie est Vierge avant son enfantement !* Et sur le champ un beau lys sortit de terre. Frappant de nouveau la terre, il reprit : *Frère prêcheur, sainte Marie est Vierge dans son enfantement !* Un second lys, semblable au premier, surgit aussitôt. Enfin, il dit encore en donnant un troisième coup de bâton en terre : *Frère prêcheur, sainte Marie est Vierge après son enfantement !* Et un troisième lys se dressa, tout éclatant de blancheur comme les deux premiers. Frère Gilles se retira, et le religieux dominicain, non moins frappé de cette parole que du triple miracle qu'il avait sous les yeux, retrouva la paix qu'il cherchait en vain depuis de longues années. »

Ces trois lis, sortant d'un cœur, sont sculptés sur une colonne de la Renaissance dans l'église Notre-Dame à Poitiers, par allusion évidente à cette triple manifestation de la virginité.

L'étole rouge donne la longueur du Saint-Sépulcre ou du tombeau dans lequel fut enseveli le Sauveur. Les mots sont séparés par des fleurons, alternativement arrondis ou lancéolés. Une distraction a fait écrire LONGIDVTO au lieu de LONGITVDO. La date est la même quant à l'année, mais du 3 mars, ce qui prouve que l'on achetait l'étole au Saint-Sépulcre et qu'on en faisait ensuite compléter l'inscription à Bethléem. Voici cette inscription :

LONGIDVTO · SMI · SEPVLCHRI · · DNI · NOSTRI · IESV · CHRISTI · · TACTA · ET · BENEDICTA · ANNO 1699 · DIE 3 · MENSIS MARTII

Sous certains rapports, cette inscription a un caractère plus épigraphique que la précédente, car elle figure les points-milieu, mais elle a le tort de supprimer les sigles d'abréviation. Le point se maintient après chaque chiffre, ce qui est un italianisme renouvelé des anciens Romains.

La longueur donnée par l'étole est de 1_m 97c; sa largeur de 0,08c et de 0,22c à l'extrémité de la palette, qui a 0,17c de hauteur. Comme étole, c'est un peu court, habitués que nous sommes, en France, à avoir des étoles très longues et descendant à mi-jambe. A Rome, au contraire, on les porte beaucoup plus courtes; aussi leur longueur ordinaire est-elle de 1^m 60.

Intrigué par cette énigme liturgique, je crus devoir consulter les Franciscains de Terre-Sainte pour obtenir une explication qu'eux seuls semblaient pouvoir me donner. Malheureusement leur réponse n'est pas complètement satisfaisante. Chose singulière ! ce sont eux qui ont inventé et propagé ces mesures ; actuellement, ils en ont oublié l'origine et la signification, et ils avouent naïvement que leurs livres et leurs archives sont muets sur ce point. Voici d'abord la lettre du commissaire général de Terre-Sainte à Paris, qui paraît un instant mettre sur la trace de cette dévotion, mais il ne s'agit là que d'un vague souvenir.

« La coutume de prendre certaines mesures dans les Lieux-Saints, aujourd'hui presque entièrement perdue, était autrefois très répandue. C'était, non seulement les dimensions du Saint-Sépulcre que l'on prenait de la sorte, mais encore la longueur et l'empreinte du pied de Notre-Seigneur et aussi de la sainte Vierge. Cette dévotion, dont parlent des auteurs anciens qui ont écrit sur la Terre-Sainte, était soumise à certains règlements : ainsi il nous était défendu d'affecter à cet usage des matières précieuses.

« Il n'est donc pas étonnant que vous ayez rencontré une étole rappelant cette antique coutume et indiquant la longueur de la pierre sur laquelle fut couché Notre-Seigneur. J'ai également vu une étole qu'un de nos Pères, revenant en France après un séjour de plusieurs années dans

la Custodie, a rapportée en souvenir de son voyage. Elle portait les mêmes indications que celle dont vous parlez, c'est-à-dire les armes de Terre-Sainte et les chiffres marquant la longueur et la largeur du Saint-Sépulcre. Cette dernière était violette ; du reste, la couleur n'est d'aucune signification dans ce souvenir.

« Rien ne s'oppose à ce que ces étoles, si elles sont bénites, soient employées aux usages du ministère. »

La lettre, écrite de Jérusalem au nom du gardien de Terre-Sainte par son vicaire, est réellement désespérante, car elle ne nous donne pas encore la solution désirée :

« Il n'existe aucune trace de tradition locale, relativement à la question que vous me faites l'honneur de m'adresser; ni dans nos vieilles archives, ni dans aucun de nos cérémoniaux (du moins que nous sachions), ni dans aucun des nombreux auteurs qui ont écrit sur la Terre-Sainte, nous n'avons rien trouvé absolument qui fasse allusion à l'objet de votre confiante demande. J'ai consulté également nos anciens religieux, leur réponse a été entièrement négative ; quant à nous, nous croyons que l'étole actuellement en votre possession (et qui est réellement précieuse, parce qu'elle a touché aux Saints-Lieux), est tout simplement un objet de piété personnelle. Dernièrement, le R. P. Vicaire de notre grand couvent du Caire me priait de lui faire faire une étole double pour l'administration des Sacrements, mesurant très exactement la longueur du très saint Sépulcre, et portant du côté blanc le chiffre de la longueur du tombeau de la très sainte Vierge. Nous pensons, Monseigneur, que l'étole que vous possédez se trouve dans les mêmes conditions que celle que je viens de mentionner. »

IX.

1. A la suite de la douloureuse flagellation, le corps de Notre-Seigneur ne fut plus qu'une plaie et alors se réalisa cette parole du Prophète : « De la tête aux pieds il n'y a pas en lui un seul endroit qui ne soit meurtri [1]. »

Mais la dévotion ne se contente pas des considérations générales. Elle veut savoir et le nombre des coups reçus et celui des plaies qui en résultèrent. Dans la *Cité mystique* de Marie d'Agréda, la flagellation est décrite « avec aussi peu d'honnêteté que de décence », comme l'ont constaté les censeurs romains [2], et la dernière en date parmi les visionnaires

[1] « A planta pedis usque ad verticem non est in eo sanitas : vulnus et livor et plaga tumens non est circumligata, nec curata medicamine, neque fota oleo. » (Isaias, I, 6.)

[2] *Analecta juris pontificii*, LVe livr., col. 2089, 2151.

Catherine Emmerich détaille jusqu'à plus de six mille coups de fouets. Tout cela n'a aucune valeur ni théologique ni historique, mais mérite au moins d'être cité à titre de pure curiosité [1].

Il en est de même de l'indication suivante que j'emprunte à un livre d'heures, imprimé en gothique et qui fait partie de la riche collection de M. Mordret, à Angers. Or il résulterait de ce texte que sainte Brigitte récita, chaque jour, pendant un an, quinze *Pater* et quinze *Ave*, plus une oraison divisée en quinze parties et à la suite de chacune d'elles se répétaient encore un *Pater* et un *Ave*. Toutes ces diverses prières, révélées, dit-on, par Notre-Seigneur lui-même, auraient correspondu exactement à la somme totale des plaies de son corps, dont le chiffre se serait élevé à quinze principales.

« Vne femme recluse et solitaire, nommée Brigide, désirant scavoir le nombre des playes de nostre Seigneur Jésuchrist, tant le depria que luy-mesmes luy révéla et dit : « Tu diras chascun iour par ung an enfier quinze fois *Pater noster*, *Ave Maria* et ceste oraison cy dessoubz escripte, c'est assavoir : *O Domine Iesu Christe*, chascun jour en gémissant tes péchez. Et à chascune partie d'icelle oraison, vne fois *Pater noster* et *Ave Maria*. Laquelle oraison est divisée en quinze parties et autant de playes furent en mon corps. »

2. L'Église, qui ne donne pas avec raison dans toutes ces exagérations, s'est plu, dès la plus haute antiquité, à ne considérer que les cinq plaies des mains, des pieds et du côté. Elle en a fixé le souvenir dans sa liturgie, d'abord aux consécrations des autels, dont la table est marquée pour cela de cinq croix faites par l'évêque avec l'huile sainte [2], car, dit le

[1] En mémoire de la flagellation, le Moyen-Age vit s'établir la confrérie des Flagellants, dont voici la *complainte* d'après un manuscrit du XIVe siècle (Leroux de Lincy, *Rec. de chants historiq. français*, t. I, p. 237, 238) :

« Or avant entre nous tuit, mon frère,
Batons nos charoignes bien fort,
Et remembrant la grant misère
De Dieu et sa piteuse mort ·
Qui fust pris de la gent amère,
Et vendus et traïz à tort,
Et batu sa chair vierge et claire,
Au nom de ce, batons plus fort.

« O roix des roix, char précieuse,
Dieux Père, Filz, Sains Esperis,
Vostre saintissime char glorieuse
Fust pendue en crois par Juifs ;
Et là fust grief et doloreuse,
Car vo douz saint sanc béneis
Fist la crois vermeile et hideuse.
Loons Dieu et batons nos pis. »

[2] « Quinque cruces de oleo significant quod memoriam quinque passionum Christi, quas pro nobis in cruce sustinuit, semper habere debemus. » (Guill. Durand., *Ration. divin. officior.*)

Pontifical, l'autel représente le Christ [1]. Il y est fait aussi allusion dans les cinq grains d'encens placés en croix, le samedi saint, sur le cierge pascal, autre figure du Christ, mais ressuscité et glorieux, portant encore sur sa chair sacrée les stigmates de sa passion [2].

La dévotion populaire des cinq plaies paraît surtout se développer au XVe siècle [3]. Les livres d'heures contiennent plus d'une prière qui s'y rapportent exclusivement. Je n'en citerai qu'un exemple, extrait des *Heures de Nostre Dame, à l'usaige d'Angers*, imprimées à Paris en 1545, par Thielman Kerver. La rubrique mise en tête porte que cette hymne se chante à Rome dans la basilique de Saint-Paul et que l'on gagne à la réciter, tous les vingt jours, une indulgence plénière accordée par le pape Innocent.

Les plaies des pieds et des mains sont comparées aux quatre fleuves du Paradis terrestre, le Phison, le Géon, le Tigre et l'Euphrate, qui, en iconographie chrétienne, symbolisent également les quatre évangélistes

[1] « Altare quidem Sanctæ Ecclesiæ ipse est Christus, teste Joanne, qui, in Apocalypsi sua, altare aureum se vidisse perhibet, stans ante thronum, in quo et per quem oblationes fidelium Deo Patri consecrantur. » (*De ordinat. subdiac.*) — A la cathédrale d'Angers, la place *vraie* du maître-autel a été indiquée, au XIIIe siècle, à la naissance de l'abside, par l'image du Christ montrant ses plaies, sculptée sur un médaillon à la jonction des nervures.

[2] *Analect. jur. pontific.*, 1re livr., col. 398.

[3] « La dévotion aux cinq Plaies de Notre-Seigneur a été une des pratiques les plus répandues dans le XVe et le XVIe siècle. Cette fête, supprimée par Pie V et dont l'Église fait encore mémoire le vendredi de la Quinquagésime, c'est-à-dire le premier vendredi après les Cendres, était anciennement célébrée par les uns le 3 mars, par les autres le 14 septembre, jour de l'Exaltation. » (*Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. VII, p. 545.)

M de Falloux a rapporté ce trait de la vie de S. Pie V : « Tant que ses forces lui permirent de se tenir debout, il célébra lui-même le saint-sacrifice de la messe ; quand sa faiblesse le priva de cette consolation, il s'efforça du moins d'y assister chaque matin dans sa chambre, et y communiait fréquemment. Le jeudi-saint, il voulut que son neveu, qui revenait en hâte de sa légation, lui donnât la nourriture-divine ; et comme, en lui présentant l'hostie, le cardinal Alexandrin prononçait les mots : « Le corps de Notre-Seigneur Jésus-Christ conserve votre « âme à la vie éternelle ! » — Je vous en prie, dit Pie V, appliquez-moi les paroles dont l'Église se sert à l'égard des mourants : « Le corps de Notre-Seigneur « Jésus-Christ conduise votre âme à la vie éternelle ! » Le lendemain, vendredi-saint, il fit apporter une grande croix dans son oratoire, se leva et alla pieds-nus l'adorer, avec une inexprimable dévotion, arrosant de ses larmes les cinq plaies du Sauveur. »

et les quatre vertus cardinales [1]. Quant à la plaie du côté, c'est la fontaine par excellence, placée au centre du paradis et dont les quatre fleuves ne sont que l'expansion au dehors, théorie mystique aussi ingénieuse que poétique, et qui porte l'âme au sentiment bien naturel de la plus douce et affectueuse piété [2].

Je ne puis résister au plaisir de citer ici ce texte important.

« Les oraisons qui s'ensuyvent sont en l'église de Monseigneur Sainct Pol, à Rome.

« *Ad vulnus dextre manus.*
Salve, vulnus dextre manus,
Phison, rivus fluens planus...
« *Ad vulnus sinistre manus.*
Ave, tu sinistra Christi
Perforata quæ fuisti
Clavo perdurissimo;
Velut Geon effudisti
Rivum tuum quo lavisti
Nos a malo pessimo...
« *Ad vulnus lateris Christi.*
O fons aquæ paradisi,
A quo quattuor divisi
Dulces fluunt rivuli...
Dulce vulnus laterale,
Inter fontes nullum tale,
Nectar nunquam poculi...
Contra venenum letale
Medicina populi.
« *Ad vulnus dextri pedis.*
Salve, vulnus dextri pedis,
Tu cruoris rivum edis
Tigri comparabilis...
« *Ad vulnus sinistri pedis.*
Levi pedis perforati
Ave, vulnus in quo pati
Deus homo voluit,
Comparandum es Eufrati [3]. »

Un livre d'heures du XVe siècle, qui appartient à la bibliothèque de la ville d'Angers, où il est classé sous le n° 129, contient une longue hymne de soixante et une strophes, sous forme de *saluts* à la croix et aux plaies

[1] S. Gregor. Magn., *Moralium,* lib. XI, cap. 49, n° 76. — Taio, Cœsaraugust. episc., *Sententiarum,* lib. III, cap. 20. — Viollet Le Duc, *Dictionn. d'architect.*, t. V, p. 540. — Auber, *Hist. du Symbolisme,* t. IV, p. 48.

[2] S. Orens, évêque d'Auch, qui écrivait au Ve siècle, omet la plaie du côté dans l'explication symbolique qu'il donne de la lettre X du chrisme dans son commentaire intitulé *De Trinitate.* « Pourquoi, dit-il, cette forme particulière de croix, X, figurant quatre parties disposées selon les quatre directions du ciel? C'est afin de rappeler les quatre plaies des membres du Sauveur et dans le but d'imiter la posture de celui qui prie, les bras en croix. » (Canéto, *Tombeau roman de S. Léothade,* p. 24.)

[3] Le Christ en croix forme lui-même ce paradis de délices, comme le chante la strophe suivante que me fournissent encore les *Heures angevines :*

« *Ad imaginem Christi.*
Omnibus consideratis,
Paradisus voluptatis
Es, Iesu piissime :
In te fons paternitatis... »

de Notre-Seigneur. Je n'en dirai qu'un mot, parce qu'elle se trouve reproduite en entier par Dom Mabillon, dans son édition des Œuvres de saint Bernard (Paris, 1690, in-folio), tom. II, col. 901-903.

Au point de vue de l'iconographie, il est utile de relever la transformation des gouttes de sang en autant de roses parfumées, car ce motif accompagne d'une manière remarquable la scène de la crucifixion, gravée sur le fer à hosties de l'église paroissiale de Brain-sur-Alonne, ustensile liturgique qui remonte incontestablement au XIIIe siècle, et que j'ai fait mouler pour les musées de la ville et du diocèse.

« Hora mortis meus flectus
Intret Ihesu meum latus,
Hic expuens in te vadat
Nec hunc leo, crux invadat
Sed apud te permaneat.
. . . . . .
« Rosa cordis aperire
Cuius odor flagrat mirre
Te dignare dilectare.
. . . . . .
« Manus sancte, vos avete ;
Rosis novis adimplecte
Hos ad ramos duros iuncte
Et crudeli ferro punte
Tot guttis discurrantibus [1]. »

La dévotion aux cinq plaies est cependant beaucoup plus ancienne que ne sembleraient l'indiquer les documents que je viens de rapporter. Remontons donc plus haut dans l'échelle des siècles. Avec saint Augustin nous commençons au Ve siècle : « Toutes les fois que je suis tenté, j'ai recours aux plaies de Jésus-Christ ; je me réfugie dans les entrailles de la miséricorde de mon Sauveur. Jésus-Christ est mort pour moi : cette pensée est pour mon cœur une douce consolation dans mes plus grandes peines. Toute mon espérance est dans la mort de Jésus-Christ. Sa mort est mon mérite, mon refuge, mon salut, ma vie et ma résurrection. Je veux vivre et mourir dans les bras de mon Sauveur. »

Suivant quelques héraldistes, les armes du Portugal auraient été fixées dès l'an 1139. Elles se blasonnent : « D'argent à 5 écussons d'azur posés en croix, chacun chargé de 5 besants d'argent mis en sautoir, marqués d'un point de sable, l'écu bordé de gueules à 7 châteaux d'or 3,2,2. »

[1] S. Bernard exprime la même pensée dans un de ses sermons : « Clavis immitibus manibus simul et pedibus perforatur et configitur ligno crucis Salvator noster mitissimus Jesus. Intuere et respice rosam Passionis sanguineæ, quomodo rubet in indicium ardentissimæ caritatis. Contendunt passio et caritas : illa ut plus ardeat, ista ut plus rubeat. Vide quomodo hoc flore rosæ floruerit optima vitis nostra, rubicundus Jesus. Vide totum corpus, sicubi rosæ sanguineæ florem non invenias. Inspice manum unam et alteram, si florem rosæ non invenias in utraque. Inspice pedem unum, numquid non rosei? Inspice lateris aperturam, quia nec illa caret rosa. » (*De Passione Dom.*, cap. 132.)

Alphonse Ier Henriquez, le Conquérant, roi de Portugal, forma les armes du royaume des écus de 5 scheiks tués à la bataille d'Orico en 1139, en les disposant en croix avec 5 besants dans le champ de chacun. Le peuple se complut à y voir une allusion aux cinq plaies du Christ et aux deniers au prix desquels il fut vendu.

Un ancien manuscrit du Vatican, qui serait antérieur à Alcuin, assure que la dalmatique du diacre est ouverte aux aisselles par allusion à la plaie du côté de Notre-Seigneur : « Habet pertusa sub alis, quoniam illis qui eam induunt insinuat ut Christi vestigia imitentur, qui lancea perfossus est in latere. »

M. le chanoine Van Drival, décrivant les pièces rajoutées à l'aube, dit en développant la même pensée : « L'aube a été souvent ornée, comme l'amict, de parements précieux en broderies d'or, d'argent, de soie aux couleurs variées. Ces parements s'attachaient à l'extrémité des manches et au bas de l'aube. Souvent on y brodait des croix, et alors le prêtre paraissait une image vivante du Sauveur, avec ses plaies des pieds et des mains, et la croix formée sur la poitrine par l'étole figurait la cinquième de ses plaies sacrées, celle du cœur. » (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XVIII, p. 225.)

On lit dans la *Vie de sainte Marguerite de Cortone*, morte en 1297 : « Le jour de la fête de sainte Madeleine, Notre-Seigneur se manifesta à sainte Marguerite avec les stigmates de sa passion. Elle lui demanda s'il paraîtrait à la fin du monde avec les marques de ses plaies : Oui, tout œil me verra ainsi, dit le Seigneur ; mais mes blessures seront un objet d'allégresse pour les bienheureux et de perpétuelle confusion pour les réprouvés. Une nuit, Marguerite priait ; l'ange aux six ailes lui apparut. Il la bénit et la remplit d'un amour ardent pour Notre-Seigneur. »

Sainte Gertrude (+ 1334), suivant l'*Ordo* cistercien, fut dévote aux cinq plaies, comme l'atteste l'oraison inscrite dans ses *Révélations :* « Gertrudis cum peteret a Domino, ut sibi dignaretur indicare aliquam brevem orationem, quæ tamen ipsi acceptissima foret a quacumque persona prolata, inspirante Spiritu Sancto, cognovit quod quicumque dixerit sequentes preces quinquies in honorem quinque Vulnerum Jesu Christi, eaque deosculando, idque offerendo per merita Adorabilis Cordis Jesu quod est organum SS. Trinitatis, gratissimum se reddet Deo magis quam prolixis precibus. Preces autem sunt : *Jesu Salvator mundi, exaudi nos, cui nihil impossibile nisi pauperum misereri :* vel *Domine qui per patibulum crucis redemisti mundum, audi nos :* sive *Saluto te, Jesu, amantissime sponse, in gaudio ineffabili Divinitatis tuæ; te amplector in amore omnium creaturarum; teque deosculor in plaga sacratissima amoris tui.* » (*Revel.*, lib. III, cap. 50.)

« En 1367, le Concile de Lavaur (Harduin., *Acta Concil.*, t. VII, p. 1856, tit. 127), ordonne à tous les recteurs et curés, sous peine d'excommunication, de faire sonner la cloche au lever du soleil comme le soir. La prière qui est recommandée à cette occasion consiste en cinq *Pater* en l'honneur des cinq plaies du Sauveur, et en sept *Ave Maria* en l'honneur des sept joies de Marie. » (Goschler, *Dict. encycl. de la théologie cathol.*, t. I, p. 314.)

Le *Pèlerin*, dans ses *Vies des Saints* (1880, n° 204), représente sainte Brigitte, qui mourut en 1373, agenouillée et priant devant les cinq plaies qui lui apparaissent saignantes et radieuses : ce sont, en haut, les deux mains ; en bas, les deux pieds, et, au milieu, le cœur. Il n'est pas dit d'où provient le type de cette image, qui me paraît beaucoup plus moderne et que le texte rappelle par ce trop bref commentaire : « Chaque vendredi, en l'honneur des plaies du Sauveur, elle faisait couler sur son corps de la cire brûlante », sans doute à l'endroit des cinq plaies.

M. de Saint-Laurent écrit dans le *Guide de l'Art chrétien*, t. V, p. 551 : « On donne très convenablement pour attributs à sainte Brigitte, en les plaçant devant elle et comme objet de ses méditations, soit le crucifix, soit les membres du Sauveur marqués de stigmates, un cœur surmonté d'une croix qui indique sa grande dévotion pour la passion de Notre-Seigneur. »

La *Complainte des Flagellants* (Leroux de Lincy, t. I, p. 239), contient cette strophe, qui est la huitième :

« Jhésus, par tes trois dignes noms,
Fay nous de noz péchiez pardons ;
Jhésus, par tes cinq rouges playes,
De mort soudaine nous deslayes.
Or rebatons nostre char villainne :
Que Dieux saulve crèstienté
Et deffende de mort soudainne ;
Et si pensons à la griefté
De la grief mort Dieu souveraine,
Que piez croisiez, chief encliné
Et bras tendus et en croix penez
Avec la playe du côté. »

Le *Courrier de la Vienne* a publié, en 1874, une note sur un rouleau de parchemin, qu'il croit du XIVe siècle et qu'il a rencontré en Poitou. On y voit une conjuration contre l'orage, « suivie de la relation du couronnement d'épines de Notre-Seigneur selon saint Matthieu, et d'une invocation dans laquelle on rappelle les cinq plaies. » Ce rouleau ne serait-il

pas plutôt du XVe siècle ? Nous avons pour cette époque la vision de sainte Françoise Romaine : « Elle vit la splendeur du ciel cristallin, beaucoup plus grande que celle du ciel étoilé. Quant au ciel empyrée, il est beaucoup plus élevé au-dessus du cristallin, que le cristallin au-dessus de l'étoilé. Il est absolument inimaginable comme immensité et comme magnificence. Les âmes bienheureuses et les saints de la terre, illustrés par les rayons qui partaient des plaies du Sauveur, brillaient d'un éclat inégal sous le feu de rayons inégaux. Les plaies des pieds éclairaient ceux qui aimaient, les plaies des mains ceux qui aimaient plus, la plaie du côté ceux qui aimaient avec une pureté plus profonde. Sainte Françoise vit dans cette vision son âme abîmée dans la plaie du cœur. Elle vit la plaie du cœur comme un océan sans rivage : c'était un abîme, et le fond ne se voyait pas ; et plus elle avançait, plus l'immensité lui paraissait insondable. »

La chapelle de « Sainte-Croix ou des cinq playes » fut fondée, à Notre-Dame de Beaufort, au diocèse d'Angers, « le 2 août 1498, par Guillaume Chesneau et Regnaude Hellou sa femme. Le chapelain devait dire chaque semaine, le vendredi, une messe de l'office de la croix qui est *Nos autem gloriari oportet,* et en icelle messe dire cinq oresons, l'eune de la croix, l'autre de la Trinité, l'autre de Nostre-Dame, l'autre des trépassés, la cinquiesme de Monsieur S. Jean l'évangéliste ou du saint duquel l'Eglise fera feste. » Dans la même église, une « confrérie des cinq plaies fut érigée par bulle d'Alexandre VII, visée par Henri Arnauld, évêque d'Angers, le 14 juillet 1666. » (Denais, *Monograph. de N.-D. de Beaufort*, p. 182, 183, 216.)

Dans l'église Saint-Jean-Baptiste, à Chaumont, on remarque une mise au tombeau, sculptée avec beaucoup d'art, puis coloriée à une époque voisine de la Renaissance. Une fresque, qui accompagne ces reliefs, montre les cinq plaies du Sauveur, appliquées à une croix sous cette forme : le cœur occupe le centre et est transpercé par le fer de la lance[1] ; aux extrémités, sont figurés les mains et les pieds percés de clous.

[1] D'après les statuts des arbalétriers de la ville de Senlis, rédigés en 1448, tel était le serment qu'ils prêtaient. L'on y constate un symbolisme quelque peu raffiné, mais l'important pour nous est de montrer qu'à cette époque l'on croyait que la lance de Longin avait atteint le cœur du Christ :

« Frère, tu jures par ta foy et serment de ton corps, sur le sel, sur le pain et le vin et sur l'arbalestre, laquelle arbalestre figure la croix de Nostre-Seigneur Jésus-Christ, là où il reçut mort et passion pour l'humain lignaige, en la manière qui s'ensuit :

« C'est ascavoir par l'estrief de l'arbalestre est figurée la couronne d'espines

Jehan Longis, imprimeur à Paris, avait pour emblème (on le voit entre autres sur son Bocace), sur un écusson semé de larmes et marqué de ses initiales IL, un cœur transpercé d'une flèche. Sans doute il s'agit là d'un emblème d'amour, puisque l'écu est tenu par deux bergères, houlette en main, foulant aux pieds des serpents et suspendu à une tige fleurie de deux pâquerettes ou marguerites des champs, la fleur des amours, l'une qui s'entr'ouvre et correspond à la plus jeune, l'autre épanouie tournée vers celle qui est arrivée à l'âge mûr. Mais, originairement, ce cœur et cette flèche ont pu être motivés par le cœur de Jésus qu'atteignit la lance de Longin, car on disait *Longis* au Moyen-Age et de la sorte l'amour profane se serait substitué à l'amour sacré.

Une tapisserie, de la fin du XVe siècle, qui appartient à M. Erlanger, représente la couronne d'épines offerte à Godefroy de Bouillon, tandis qu'un autre croisé porte, sur son étendard blanc, les cinq plaies, sous la forme, au centre, d'un cœur rouge marqué au côté droit de la trace du coup de lance ; en haut, des deux mains, et, en bas, des deux pieds, les uns et les autres avec les stigmates laissés par les clous.

M. Bachelin a décrit, dans le *Bibliophile français* (1868, pag. 93 et 119) deux représentations des cinq plaies d'après les fines miniatures des célèbres *Heures* de la maison de Schoënborn, qui datent du XVe siècle :

« *Les sept plaies de Jésus.* — Cette miniature est une composition symbolique d'un effet très dramatique. L'Enfant-Jésus est assis sur un coussin de velours noir, bordé de franges et de glands d'argent. Son corps est modelé avec une grande science de dessin ; de ses beaux cheveux blonds et frisés s'échappent des rayons d'or. Le Fils de Dieu a les bras étendus. Sept anges, dans des attitudes diverses et aux vêtements de couleurs variées, portent chacun un emblème de la Passion. L'un indique d'une main la partie des pieds où pénètrera le clou qu'il tient de l'autre main; l'autre marque l'endroit de la poitrine du divin Enfant que traversera la lance qu'il dirige de ce côté; un troisième va planter le clou qui devra percer la main du Sauveur ; un quatrième tient suspendue au-dessus de

« qui fut mise sur le chef de Nostre-Seigneur; par les lieures dudit estrief en « signe des liens dont il fut lié...; par l'arc on dit comment Nostre-Seigneur fut « estendu en l'abre de la croix ; par la noix, le cœur; par la vire, la lance; par la « clef, la desserre que fist Longin de la lance, droit au cœur de Nostre-Seigneur. »

« Item, tu jures et promets de obéir et porter honneur au roy, cappitaine, connestable et chevaliers...

« Tu ne jureras Dieu soubs la peine de ung denier. Tu ne diras sur homme ou sur femme mot qui soit deshonnête. » (*Congrès archéologique de Senlis*, 1877, p. 291.)

sa tête la couronne d'épines ; le cinquième agite le fouet aux nœuds cruels qui servira à la flagellation ; le sixième soulève la croix destinée au supplice de Jésus ; le septième enfin, la tête penchée avec tristesse sur son épaule gauche, montre une forte plaque sur laquelle sont gravées ces lettres douloureusement célèbres : I. N. R. I.

« Ce sujet emblématique est en quelque sorte le prologue des scènes tragiques de la Passion que l'artiste, avec un profond sentiment religieux, va nous exposer dans leurs plus épouvantables détails.....

« Le dernier tableau, d'une composition splendide, représente, dans le ciel, l'apothéose des cinq plaies de Jésus, dont le cœur, les deux pieds et les deux mains, tachetés du sang divin qui coule pour la régénération du monde, sont peints sur un fond d'or enveloppé de cercles lumineux, au milieu desquels apparaissent six anges radieux.

« Sur la terre, cette froide terre où l'humanité souffrante accomplit son court mais douloureux pèlerinage, sont assemblés, à genoux et priant, un page, un empereur, un roi, un cardinal, un évêque, des moines, des religieux, des bourgeois et des hauts et puissants barons, tous revêtus de leurs plus brillants costumes. »

« Les cinq plaies sont souvent représentées tantôt par un cœur entre deux mains et deux pieds qui sont percés, tantôt par un cœur qui porte cinq blessures, comme il s'en trouve un sur un cuivre de la chapelle du roi à Cambridge. » (Bourassé, *Du Symbolisme dans les églises du Moyen-Age*, p. 150.)

En 1504, Gervais Targer fonde, à Louveciennes (Seine-et-Oise), trois messes basses du Saint-Esprit, de Notre-Dame et des Trépassés, « et en la fin desdites trois messes (les marguilliers) doneront à cinq povres soufraiteux à chacun trois deniers tournois en l'onneur et ressemblance des cinq plaies mortelles que nostre Rédempteur soufrist por nous le jour de sa passion et por le salut et remède des âmes de Gervaise Targer, Ysabeau sa femme et de leurs aultres parens et amis trespassez » (de Guilhermy, *Inscript.*, t III, p. 209).

La même fondation, à la même date, et dans des termes identiques se trouve répétée à Fontenay sous Briis (*Ibid.*, p. 479).

« Item sont donnez et concedez quarante jours de vray pardon perpétuellement à tous prestres qui solenniseront la feste des cinq playes de Nostre-Seigneur Jésus-Christ par chacun an le neufiève jour de juillet en disant le service et messe propre, et semblablement à tous vrays catholiques qui assisteront audit service en disant *Pater Noster* et *Ave Maria.* » (*Synode de Tours*, an. 1512, ap. Méan., p. 120.)

« La Confrérie des pénitents noirs fut établie par l'archevêque Jean

Ferrier, le 3 avril 1520, sous le vocable des cinq plaies de Notre-Seigneur. » (Saurel, *Manuel de l'Etranger dans la ville d'Arles*, p. 83.)

Vers 1530, les maire et échevins de Dijon firent un règlement au sujet des prisonniers. « Tout détenu, convaincu de blasphême, est privé de vin, et si le geôlier néglige d'appliquer la punition, il est tenu de payer 5 sols pour deux messes, en l'honneur des cinq plaies, qui seront célébrées dans la chapelle des prisons. » (*Mém. de la Commiss. des antiq. de la Côte-d'Or*, t. IX, p. 83.)

Un armorial allemand, imprimé à Gand, en 1567, donne pour blason à Notre-Seigneur Jésus-Christ : « Écartelé aux cinq plaies, au globe croisé, à l'arche de Noé et à la chute d'Adam et d'Eve, le Saint-Esprit sur le tout et les deux clefs décussées derrière l'écu. » (*Giornale araldico*, janvier 1879, pag. 210.)

Le Père Gonzaga, général des Franciscains, dans son livre in-folio, imprimé à Rome en 1587 et intitulé : *De origine seraphicæ religionis Franciscanæ*, consacre plusieurs planches à reproduire les sceaux des diverses provinces de l'ordre. Tous sont de forme elliptique et ogivale. La gravure n'en est ni assez précise, ni assez archéologique pour qu'on puisse en fixer la date d'une manière positive. Cependant ceux qui représentent les cinq plaies ne me paraissent pas antérieurs aux XVe et XVIe siècles.

Le sceau du commissaire des provinces de la nouvelle Espagne présente, appliqué sur une croix nue transpercée des trois clous, avec la couronne d'épines au milieu et le titre au sommet, un cartouche, portant les cinq plaies saignantes, celles des pieds et des mains rondes et celle du côté allongée.

La province de la Conception, dans les pays du Nord, a un écusson identique, mais placé sous les pieds de la Vierge. Le même est répété deux fois, de chaque côté d'une croix, pour la province de Cantabrie.

On le voit encore, au sommet du sceau de la province de Saint-Georges de Nicaragua, entouré de la corde et dominant l'effigie de Saint-Georges combattant le dragon. Les cinq plaies ont toutes la forme d'une entaille saignante.

Pour la province de Toscane, ce ne sont plus seulement les plaies, mais en chef deux mains percées de clous et saignantes, au milieu un cœur transpercé horizontalement et en pointe deux pieds. Les plaies des clous sont rondes et lancent chacune trois gouttes de sang. Les mains, les pieds et le cœur sont entourés de trois rayons, alternativement droits et flamboyants.

Le sceau de la province de l'Allemagne inférieure, traité en style flam-

boyant, pourrait remonter à la fin du XVe siècle. Le sujet représenté est la stigmatisation de saint François. A la pointe du sceau est un écusson figurant les cinq plaies saignantes, sous forme d'entailles horizontales et semblables.

La province de Saint-Grégoire aux Philippines porte pour armoiries : un Enfant-Jésus, endormi, la tête surmontée d'une couronne d'épines, environné d'une auréole et assis sur un cœur fendu verticalement; de la pointe jaillissent des flammes.

Sur quatre-vingt-onze sceaux représentés dans l'ouvrage, six seulement font allusion à la dévotion aux cinq plaies.

« Un des traits distinctifs de l'architecture religieuse (en Russie), c'est la multiplicité des coupoles, dit le P. Martinov..... Depuis l'établissement du patriarcat (1589), le nombre de cinq coupoles, symbole des cinq patriarcats, devint obligatoire et définitif. Ce symbolisme pétrifié devint aussi un type consacré. » (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XXVI, p. 301.) Mais pourquoi ces cinq coupoles, comme à Saint-Marc de Venise, ne signifieraient-elles pas également la glorification des cinq plaies?

Sainte Madeleine de Pazzi, religieuse carmélite morte en 1607, au chapitre IXe de ses *Ravissements*, raconte ainsi la vision qu'elle eut « une nuit de l'Assomption de la glorieuse Vierge » et le symbolisme mystique que lui inspira sa dévotion aux cinq plaies :

« Je vois, dit-elle, les chœurs des anges s'avancer par ordre, chargés de dons, pour accompagner l'âme de Marie. Ils vont à ce saint Sépulcre qui contient l'arche sacrée du corps de Marie, afin de le prendre pour eux. A quoi bon ! ils ne peuvent accroître la gloire de Marie, puisqu'elle est déjà parfaite et complète. Mais ce qu'ils voudraient pouvoir lui faire, ils le feront à ses filles, afin qu'elles puissent être enlevées simultanément avec elles.

« Les Anges s'en vont à la sainte Humanité du Verbe, en tirant de ces plaies divers ornements pour en parer ses épouses. Heureuses nos âmes, si elles méritaient de recevoir tous les ornements, emblèmes des différentes vertus qu'ils voudraient nous donner.....

« Les Archanges s'en vont à la plaie de la main droite du Verbe, chargés de très beaux colliers destinés à celles qui ne courbent pas la tête pour faire leur volonté propre, mais la volonté des autres créatures, non certes de toutes, car plusieurs ne leur donneraient pas de bons conseils, mais de celles qui les dirigent selon l'honneur de Dieu.

« Les Trônes tirent à eux, de la main gauche du Verbe, les précieux bracelets; montrant ainsi que l'on doit agir uniquement pour la gloire de Dieu, selon la promesse que nous faisons en recevant le saint habit.....

« Les Dominations s'en vont aux plaies des très saints pieds du Verbe, tirant de riches joyaux pour les mettre aux oreilles, emblèmes de l'attention soutenue que nous devons apporter aux inspirations intérieures de l'Esprit-Saint, pour les mettre à exécution.

« Le chœur des Principautés attire du chef du Verbe, la tant précieuse couronne de la charité, qui est Dieu même : *Deus charitas est.*

« Les Puissances attirent du sacré côté le signe si cher aux épouses et sans lequel elles ne pourraient porter ce titre même d'épouses, je veux dire l'anneau : *Sponsabo te in fide.*

« Et que feront les trois autres chœurs ? Voyons. Ils orneront les épouses des insignes de la Passion du Verbe, afin qu'il puisse encore se complaire en elles.....

« Quand la mère prieure lut l'Evangile (à matines), elle découvrit la statue de la Vierge en lui ôtant son voile qu'elle étendit sur l'autel et, les trois leçons de l'homélie étant terminées, quand on eut entonné le *Te Deum*, elle prit le voile, qu'elle voyait rempli d'ornements divers, et alla près de toutes les religieuses leur distribuer de ces dons selon les dispositions et préparations de chacune, accompagnant le tout d'un acte extérieur, mettant un collier à l'une, une ceinture à celle-ci, des bracelets à celle-là, ainsi de tous les ornements, selon les vertus dont chaque religieuse avait besoin. »

Les documents sont nombreux pour le XVIIe siècle.

Voir d'abord l'ouvrage du P. Lansperg, qui, en 1608, a publié, sous forme de Rosaire, une série de prières latines aux cinq plaies, qui a été reproduite par le chanoine Bourassé dans la *Summa aurea*, t. V, col. 303-312.

Une confrérie de Rome, qui a son siège *via Giulia*, a pour armes : la lance, les trois clous et la couronne d'épines, avec cette devise : PLAGIS PLAGA CURATUR.

A Pise, une inscription de l'an 1607, parle de la fondation d'un hôpital fait aux frais d'une confrérie qui s'intitule : *Congregatio clavorum D. N. Iesu Xpi.*

La confrérie de Saint-Roch, érigée à Bénévent sous Paul V, a pour armes cinq plaies horizontales et saignantes, placées 2, 1 et 2.

Au XVIIe siècle, l'idée des quatre fleuves réunis en une source commune subsistait encore, mais on lui donnait une autre signification mystique. « Dans l'édition d'Anvers des Commentaires de Menochius, on voit, au milieu d'un frontispice dessiné par Frédéric Boultads, une gracieuse fontaine, au sommet de laquelle apparaissent les cinq plaies. C'est toujours le même procédé, le cœur est au milieu, les mains et les pieds

au-dessus et au-dessous, aux quatre angles d'un quadrilatère. Toutes ces plaies sacrées lancent des jets dans une cuve d'où sept ruisseaux, symboles des sept sacrements, s'échappent pour remplir un bassin inférieur.» (*Revue de l'Art chrétien*, t. XXVII, p. 335.)

Le P. Coster, jésuite, voyait un symbole des cinq plaies dans les cinq *Pater* du chapelet : « Majores nostri pie et religiose quinque grandiores calculos rosariis inseruerunt, ut hæreticis ea videntibus, percontantibusque : Quid sibi velint quinque calculi isti? quid rosarium totum? respondeatur esse symbola quinque vulnerum, quæ Christo pro nostra ipsorumque salute sunt inflicta ; rosarium vero est compendium quoddam Novi Testamenti Doctrinæque christianæ. » (Bourassé, *Summa aurea*, t. IV, col. 698.)

Au XVIIe siècle, J.-B. de Constanza, archevêque de Cosenza, recommandait la dévotion suivante, que je reproduis d'après une traduction : « Es vendredis du Carême ou bien à ceux du mois de mars, et encore à quelques autres de l'année, survenant quelque nécessité publique, à raison de laquelle il fallût instituer oraison, que le curé introduise en son église l'oraison des cinq heures à l'honneur des cinq glorieuses playes de Notre-Seigneur Jésus-Christ, procurant au peuple quelque briève exhortation ou quelque sermon fort spirituel. Cette oraison des cinq heures se fera par l'ordinaire ès jours de vendredi, exposant le très-saint Sacrement, en lieu haut, élevé dans la sphère ou custode sur un escabeau couvert de soie ou de voile ou sur le tabernacle, y ayant un corporal sur lequel la custode sera mise et demeurera ainsi exposée par l'espace de cinq heures. »

En 1624, Messire Denis Foucques, curé de Champlan (Seine-et-Oise, fonda, dans son église, « tous les premiers vendredis des moys de l'année ») « une messe haulte des cinq playes, » comme le constate une inscription reproduite par M. de Guilhermy dans ses *Inscriptions du diocèse de Paris*, t. III, p. 521.

En 1672, Richard Le Grand, curé de Garches (Seine-et-Oise) fonda « deux messes basses, l'une le jour des cinq playes de Notre-Seigneur. » (*Ibid.*, t. III, p. 168).

La bienheureuse Marguerite-Marie Alacoque écrivait à la mère de Saumaise, au mois de mai 1688, les lignes suivantes : « Plusieurs personnes réduites à l'extrémité en ont reçu des guérisons miraculeuses. Mon « frère le prêtre en est du nombre. On leur fait prendre, c'est-à-dire « avaler cinq billets où l'on écrit d'un côté : *Le Sacré-Cœur de Jésus vous « guérisse*, et de l'autre : *Loué soit à jamais la très pure et Immaculée-« Conception de Marie Mère de Dieu*, le tout en abréviation si l'on veut. »

(*Vie et œuvres de la B. Marguerite-Marie*, édit. de Paray, t. II, p. 150). Les billets étaient pour rappeler les cinq plaies de Notre-Seigneur, en l'honneur desquelles la Bienheureuse avait fait célébrer le saint sacrifice de la messe.

Dans le récit de ses apparitions, la bienheureuse dit que N.-S. se présenta à elle « avec ses cinq plaies brillantes comme cinq soleils. » (*Revue de l'Art chrét.*, t. XXI, p. 181.)

Lorsque les Visitandines demandèrent l'introduction de la fête du Sacré-Cœur, il leur fut répondu par la concession de l'office des Cinq-Plaies, le vendredi après l'octave de la Fête-Dieu :

« Ordinis Monialium Visitationis Beatissimæ Virginis Galliarum. Sacra Rituum Congregatio, ad supplices preces Serenissimæ Mariæ, Angliæ Reginæ, Sanctissimo Domino nostro porrectas, eidem Sacræ Rituum Congregationi remissas, et ab Eminentissimo et Reverendissimo Domino Cardinali de Janson relatas, Monialibus Visitationis Beatissimæ Virginis sub instituto S. Francisci Salesii militantibus benigne indulsit atque concessit, ut in earumdem ecclesiis quotannis, feria sexta immediate post octavam Augustissimi Corporis Christi, sacerdotibus tam inservientibus eisdem ecclesiis, quam exteris ad easdem tali die confluentibus, liceat missas quinque vulnerum Jesu Christi celebrare, si Sanctissimo Domino nostro videbitur. Die 30 Martii 1697. Facta igitur deinde per secretarium de prædictis Sanctissimo Domino nostro relatione, Sanctitas sua benigne annuit. Die 3 Aprilis ejusdem anni 1697 [1]. »

[1] Benedict. XIV, *De Serv. Dei beatif. et beat. canoniz.*, lib. IV, pars II, cap. XXXI, n° 19.

J'ai publié, dans ma *Collection des Décrets authentiques des Sacrées Congrégations Romaines*, plusieurs décrets de la Sacrée Congrégation des Rites qui établissent l'historique de la question. Le 2 août 1625, on autorise de vive voix et transitoirement la récitation de l'office des cinq Plaies (*Sacrée Congrégation des Rites*, II, 127), qui est refusée à la confrérie de ce nom, érigée dans l'église de Saint-Philippe Néri, le 12 septembre 1626 (*Ibid.*, II, 176), puis le 12 juin 1628 (*Ibid.*, II, 223). Dans ce dernier décret, il est dit que les confrères attribuaient cet office à saint Bonaventure et que sa récitation avait été prohibée, faute d'approbation canonique, par la Visite Apostolique. Enfin des religieuses ayant fait instance auprès du Saint-Siège, il leur fut répondu, le 1er mars 1636, qu'il leur était accordé de réciter cet office, le vendredi, mais sans préjudice de l'office du jour, en dehors du chœur et d'une manière privée (*Ibid.*, II, 411). En 1658, les Capucines de Paris sollicitant la faveur de pouvoir réciter l'office des cinq Plaies le premier vendredi de Carême, la Congrégation des Rites autorisa le nonce à accorder cette permission, pour un temps seulement et non à perpétuité, sans pour

Clément XI, en 1708, en raison des besoins de l'Eglise, accorda une indulgence de 7 ans et 7 quarantaines, à tous les fidèles d'Italie qui, pendant 15 jours de suite, au son de la cloche, réciteraient cinq *Pater* et cinq *Ave* en l'honneur des cinq plaies de N.-S., et l'indulgence plénière à la fin des quinze jours.

Benoît XIV inséra dans le Bréviaire Romain l'office des cinq plaies, en même temps que les autres offices de la Passion de N.-S., et il le fixa au vendredi qui suit le troisième dimanche de Carême, lui attribuant le rite de double majeur.

En 1729, la Sacrée Congrégation des Évêques et Réguliers défendit aux mineurs conventuels de Monopoli (Deux-Siciles) de réciter les litanies des cinq plaies, déclarant que celles de la sainte Vierge ou des saints devaient leur être substituées, parce que ce sont les seules que l'Eglise ait approuvées [1] :

« Sacra Congregatio, audito episcopo Monopolitano, et undequaque re mature discussa, referente Eminentissimo Belluga ponente, benigne rescripsit pro approbatione concordiæ, et commisit episcopo prædicto pro executione in forma commissaria.... Et quoad litanias Plagarum, quæ cani debent a PP. Conventualibus juxta quartum caput concordiæ, omnino ab illarum recitatione abstineant, et earum loco canant vel litanias Beatæ Virginis vel sanctorum, quæ unice ab Ecclesia approbantur..... Romæ, 7 aprilis 1729 [2] ».

Pie IX, dans une allocution aux élèves des séminaires de Rome, a parlé du symbolisme des cinq plaies en ces termes : « David, embarrassé de sa pesante armure, s'en dépouille et se contente de prendre cinq pierres très polies ramassées près du lit d'un torrent..... Or, vous le savez, ces cinq pierres symbolisent encore les cinq plaies du divin Sauveur, lesquelles, tout en étant un baume de vie pour tous ceux qui les adorent et les considèrent avec foi, amour et persévérance, sont aussi une cause de malédiction et d'abandon pour

cela que ledit office fut censé approuvé. « *Parisien.* — Monialibus capucinis de Passione nuncupatis enixe instantibus ut S. Rituum Congregatio eis facultatem tribuere dignaretur publice recitandi qualibet prima feria sexta quadragesimæ, officium quinque plagarum D. N. Jesu Christi, eadem S. Congregatio apostolico Nuncio Galliarum, qui hujusmodi instantiam suis studiosissimis litteris commendaverat, rescribendum esse censuit, quod ejus arbitrio dimitteretur officii prædicti recitationem citra tamen ejus approbationem, et fortassis ad tempus, et non in perpetuum monialibus prædictis indulgere posse. Die 13 julii 1658. »

[1] Voir les Règles de l'Index, § IV, n° 3.

[2] *Analect. jur. pontif.*, 97e livr., col. 635.

tous ceux qui les méprisent et les blasphèment. Quant à vous, mes chers enfants, approchez-vous de ces plaies et spécialement de celle qui a laissé ouverte l'entrée à son très saint Cœur. » (*Journal de Florence*, 1872, n° 159.)

On lisait récemment dans le *Rosier de Marie* : « La fille de la duchesse de Norfolk va ouvrir la nouvelle maison fondée par sa mère, laquelle a complété la quatrième des cinq qu'elle a fait vœu de consacrer aux cinq plaies de Notre-Seigneur Jésus-Christ. »

Il est rare que l'iconographie ne soit pas appelée par la piété des fidèles à traduire d'une manière sensible et pour ainsi dire matérielle l'objet de leur dévotion. Il en fut ainsi, dès la fin du XVe siècle, pour les cinq plaies de Notre-Seigneur qui admirent deux formes distinctes. La première consiste en deux mains et deux pieds coupés, plus un cœur au milieu, ces cinq parties du corps humain transpercées comme elles le furent à la passion [1]. Ultérieurement, vers le XVIIe siècle, les membres furent supprimés et l'on ne conserva que les plaies saignantes : telles sont encore les armoiries de l'Archiconfrérie des Cinq Plaies, qui a son siège à Rome dans l'église de Saint-Laurent *in Damaso*. Il n'est pas rare de rencontrer des représentations identiques sur les émaux de Limoges [2].

Ou bien encore, sur le cœur sont fichés les trois clous qui percèrent les pieds et les mains, type abréviatif qui a eu beaucoup de vogue depuis le XVIIe siècle et qu'on voit souvent sur les fers à hosties, ainsi que sur l'écusson de la Compagnie de Jésus [3].

3. Après avoir développé ce qu'a fait la liturgie romaine pour favoriser et amplifier la dévotion aux cinq plaies de Notre-Seigneur, revenons un instant en arrière pour montrer comment la liturgie française avait compris sa mission.

M. Mordret, qui a eu le rare bonheur d'employer sa vie et son intelligence à la formation d'une collection d'antiquités, je devrais plutôt dire d'un musée vraiment remarquable, possède un manuscrit in-folio, datant du XVe siècle, écrit sur vélin et contenant en neuf feuilles la messe des

[1] Parker, *The calendar of the prayer-book illustrated*, pl. XLV.

[2] J'ai fait entrer au Musée diocésain d'Angers un émail de ce genre.

[3] M. Biais, dans sa brochure intitulée : *L'Exposition de broderies à Londres*, Paris, 1874, p. 16, signale un « devant d'autel en satin rouge brodé en soie de couleur..... Dans un ovale est placé le chiffre IHS, brodé en couchure d'or, rattaché par des soies de couleur ; sur la base de la lettre H est une figure de Jésus enfant, debout, le bras droit gracieusement étendu et portant sur son épaule gauche la colonne et la croix de sa Passion. Des têtes d'anges sont ainsi disposées : trois en haut et deux en bas, de chaque côté d'un cœur rouge percé de trois clous. Toute

cinq plaies. La couverture est formée de deux tablettes de bois, recouvert de cuir gaufré, dont la bordure offre une foule de petits écussons accolés et sur le plat lui-même, dans chaque losange formé par un appareil réticulé, les armoiries du propriétaire, que la bordure de la première page permet de blasonner ainsi : *de gueules, à une croix d'argent, chargée de cinq coquilles de sable.*

L'écusson ne suffisait pas pour indiquer le personnage, qui est un chanoine. Il a eu soin de se faire représenter à genoux et priant. Sa figure est rasée et sa tête tonsurée. Par-dessus sa soutane rouge [1], il porte un surplis en étoffe transparente et l'aumusse d'hermine au bras gauche.

L'initiale par laquelle débute le manuscrit figure Marie, assise au pied d'une croix en forme de *tau* [2], tenant son fils mort et ensanglanté sur ses genoux.

L'Introït est suivi du *Kyrie* et du *Gloria.* La collecte, nommée *Oratio*, est complétée par quatre oraisons en l'honneur du Saint-Esprit, de la sainte Vierge, de saint Martin et de sainte Marie-Madeleine. Après l'épître vient le répons, ainsi désigné au Moyen-Age, parce qu'après son verset il y avait une réclame [3]. C'est l'antienne que nous appelons *Graduel.* La

cette ornementation repose sur une gloire très riche.... Cette magnifique pièce, brodée en Italie vers la fin du XVIe siècle, appartient à Sir William Drake ».

Les trois clous, fixés dans le cœur, peuvent avoir leur source dans le *Stabat* d'Innocent III, qui contient ces deux strophes :

« Sancta mater, istud agas :
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.
« Tui nati vulnerati,
Tam dignati pro me pati,
Pœnas mecum divide ».

[1] La soutane rouge se remarque assez fréquemment dans les manuscrits, sans qu'on paraisse y attacher aucune idée hiérarchique. — Dans le chapitre de la cathédrale d'Angers, comme à Nevers et Auxerre, elle caractérisait les hauts dignitaires ; c'est pour cela que nous en voyons revêtu le chanoine de Livonière, dont j'ai acheté le portrait pour le Musée diocésain. — Le *Pontifical Romain,* dans l'avertissement que fait l'évêque à son clergé lors de la tenue du synode diocésain, contient cette clause spéciale : « Nullus vestrum rubeis aut viridibus vel laicalibus vestibus utatur. »

[2] Forme particulièrement usitée en iconographie au XVe siècle. La croix est en *tau* sur le fer à hosties de Nueil-sous-Passavant, qui date de la Renaissance.

[3] « Graduale a gradibus dicitur, quia in gradibus canitur. Hoc etiam *responsum* vocatur, quia choro cantante ab uno versus respondetur. » (Honor. Augustodun.,

rubrique indique que depuis la Sexagésime et pendant le Carême on doit remplacer le verset alléluiatique par un trait : « Si lx vel xl fuerit, dicitur tractus. »

Toute fête comportait une prose ou séquence : *Sequentia :* Cenam.... Après l'Evangile, le *Credo,* l'offertoire, les secrètes et la préface de la croix *Qui salutem humani generis.*

Le propre de la messe se termine par l'antienne de la communion et les oraisons de la post-communion.

Ici commence l'ordinaire de la messe, qui n'est pas différent de celui du Missel gothique que j'ai déposé au Musée diocésain et qui porte la date de 1523.

Voici deux préfaces, une de la Croix et l'autre de la Passion. Je citerai cette dernière à cause des idées symboliques qu'elle contient. Il y est établi un parallèle entre l'arbre du Paradis terrestre, qui produisit un fruit très amer, la mort, et l'arbre de la croix, qui nous fournit le remède, en sorte que le bois, cause de la perte, devint le trophée du vainqueur et s'il valut à nos premiers parents l'exil du Paradis terrestre, il nous vaut par une juste compensation les joies du Paradis céleste :

« Alia prefa°. de Pas.

« Qui per passionem crucis mundum redemit et antique arboris amarissimum gustum crucis medicamine indulcavit. Mortemque que per lignum vetitum venerat per ligni tropheum devicit. Ut mirabili sue pietatis dispensatione qui per ligni gustum a florigena sede discesseramus per crucis lignum ad paradisi gaudia redeamus. Per quem majestatem..... »

Le diocèse d'Angers avait un rit propre qui s'accentue surtout au canon. Le *Sanctus* précède immédiatement le *Te igitur,* dont la vignette représente sainte Madeleine tenant à la main son vase de parfums traditionnel. Le prêtre d'abord joint les mains et s'incline devant l'autel, puis il le baise au côté droit. Élevant et étendant les mains, il prie pour les assistants et le Roi, puis les rejoint pour le *Memento* des vivants. Au *Communicantes,* il fléchit légèrement les genoux et étend les mains sur l'hostie et le calice à ces mots : *Hanc igitur.* Il essuie ses mains au corporal avant la consécration et fait l'élévation du calice en disant : *Hec quotiescumque.* Enfin, suivant un usage ancien que les Dominicains ont conservé, il étend

Gemm. anim., lib. I, cap. 96.) — La liturgie romaine nommait aussi le graduel répons, comme on peut en juger par cette rubrique rapportée par Muratori : « Postquam legerit (subdiaconus), cantor cum cantatorio ascendit, et dicit responsum. Si fuerit tempus ut dicatur Alleluia, bene : sin autem tractum, sin minus tantummodo responsum. »

les bras en croix pour montrer que le sacrifice de l'autel est le même que celui du calvaire [1].

Ici s'arrête malheureusement notre manuscrit dont la fin est mutilée.

4. Parmi les cinq plaies il en est une qui a eu le privilège de l'emporter sur les autres. C'est celle du côté [2], parce que la tradition y a vu et l'Église y a reconnu un double symbole du baptême [3] et du sacrifice de la messe [4].

[1] Voici le texte même de ces rubriques qui sont écrites en rouge, comme le veut la tradition :

« Junctis manibus se inclinet sacerdos ante altare, dicens : *Te igitur*...

« Osculetur altare in dextera parte, dicens : *Et benedicas*...

« Elevatis et expansis manibus, dicat : *Imprimisque sibi et rege nostro N*...

« Junctis manibus memoretur eorum maxime pro quibus tenetur exorare : *Et omnium circumastantium*...

« Parum flectat genua : *Communicantes*...

« Extendat manus super hostiam et calicem, dicens : *Hanc igitur*...

« Retrahat manus : *diesque nostros*...

« Jungat manus sursum : *Fiat dilectissimi*...

« Tergat manus ad corporale et accipiens panem dicat : *Qui pridie*...

« Tunc elevet hostiam : et reposita super altare accipiat calicem, dicens : *Simili modo*...

« Elevet calicem, dicens : *Hec quotiescumque*...

« Reposito calice, extendat brachia, quasi de se crucem faciens. »

[2] « Quelques-uns des plus anciens manuscrits grecs transposent dans l'Évangile de saint Matthieu, XXVII, 49, le fait raconté dans saint Jean, XIX, 24, et font ainsi percer le côté du Sauveur, avant qu'il eut rendu le dernier soupir. C'est là une interpolation manifeste, et cependant on la trouve dans une des plus anciennes versions syriaques, dans la traduction éthiopienne, et jusque dans deux manuscrits de la Vulgate latine. Cette altération menaçait même de faire de tels progrès que, en 1311, Clément V jugea nécessaire de condamner formellement l'erreur et de déclarer, au concile de Vienne, que saint Jean avait rapporté l'évènement à sa place historique. » (*Le Monde*, 1880, feuilleton du n° 203.)

[3] S. Fortunat, évêque de Poitiers, écrivait au VIe siècle : « Lancea percutitur (Christus) ut per plagam lateris aqua fluente vel sanguine, baptismum vel mysterium martyrii promulgaret; et ut dicatur aliquid altius, in costa Christus percutitur ut nobis vulnus infixum per Evam, quæ de costa viri formata fuerat, amputaret. » (*De Symb.*, n° 4)

[4] Dans une de ses nombreuses lettres, S. Cyprien, évêque de Carthage, qui vivait au IIIe siècle, « rappelle qu'au XIXe chapitre de l'Apocalypse, les eaux signifient le peuple, et que le sang de Jésus-Christ a été figuré par le vin. Aussi, ajoute-t-il, après le mélange du vin et de l'eau dans le calice, le peuple est uni à Jésus-Christ étroitement; et comme ces deux éléments ne peuvent plus être séparés, l'Église, c'est-à-dire les fidèles persévérants dans la foi ne peuvent se séparer

Le chanoine Auber a parfaitement résumé dans les lignes suivantes ce que la patrologie et l'archéologie nous enseignent à ce sujet.

« Un mystère plus élevé surgit au Calvaire après le dernier soupir du Sauveur et a toujours paru aux Pères une figure de l'Eglise naissante. La tradition a conservé le nom de ce Longin qui se fit le dernier bourreau du divin Maître et pénétra de son fer la poitrine et le cœur du Crucifié [1]. Cette cruauté gratuite renfermait un enseignement providentiel qu'on n'a pas perdu de vue, et le comte de Stolberg observe [2] que ceux d'entre les Pères qui se sont attachés à cette pensée ont dû s'y croire autorisés par le ton solennel dont saint Jean parle de cette circonstance dans son Évangile d'abord [3], puis dans sa première Épître, et enfin dans son Apocalypse où il la rappelle [4]. De ce côté sacré, percé par la lance du soldat, sortit un mélange d'eau et de sang. Cette lance, d'après le sentiment commun, frappa de droite à gauche [5], pénétra jusqu'au cœur de l'Homme-Dieu [6]

de Jésus-Christ, mais y demeurent toujours attachés. *Epistolar.*, lib. I, epist. VI.» (Auber, *Hist. du Symbolisme,* t. II, p. 485.)

Le Concile de Trente ne s'exprime pas autrement. « *De aqua in calice offerendo, vino miscenda.* Monet deinde Sancta Synodus præceptum esse ab Ecclesia sacerdotibus (*Synod. VI,* cap. 32; *Concil. Carthag.* III, cap. 24; Bracc. III, cap. I, ex Cypr., lib. II, *epist.* 3; Trib., cap. 16 et Flor., *de Sacram. Euch.*, c. *In Sacramentum,* c. Non oportet, c. *Cum omne,* etc.; c. *In calicem* de Cons., dist. 2., c. *Cum Mart.*, § Quæsivisti, *De celebr. Miss.*) ut aquam vino in calice offerendo miscerent; tum quod Christum Dominum ita fecisse credatur, tum etiam quiæ latere ejus aqua simul cum sanguine exierit (Joann., XIX) : quod Sacramentum hac mixtione recolitur et cum aquæ in Apocalypsi beati Joannis (XVII) populi dicantur; ipsius populi fidelis cum capite Christo unio repræsentatur. » (*Concil. Tridentin.*, sess. XXII, cap. 7.)

[1] Cf. Jacobus de Voragine, *Legenda aurea,* de S. Joanne Evangelista.

[2] Voir *Histoire de Notre-Seigneur Jésus-Christ,* in-8°, t. II, p. 350.

[3] « Unus militum lancea latus Ejus aperuit, et continuo exivit sanguis et aqua. — Et qui vidit testimonium perhibuit, et verax est testimonium ejus...; et ille scit quia vera dicit, ut et vos credatis. » (Joan., XIX, 34 et seq.)

[4] « Hic est qui venit per aquam et sanguinem Jesus Christus, non in aqua solum, sed in aqua et sanguine. Et Spiritus est qui testificatur quoniam Christus est veritas. » (I Joan., V, 6.) – Ecce venit in nubibus, et videbit omnis oculus, et qui Eum pupugerunt. » (Apoc., I, 7.)

[5] C'est le sentiment universel de toute l'époque hiératique suivie dans tous les monuments d'iconographie et notamment dans une rose du XIIIe siècle à la cathédrale de Beauvais. — Voir *Monographie des vitraux de Bourges,* étude IV, fig. C.

[6] « Quomodo hic ardor amoris divini melius ostendi potest, nisi quod non solum corpus, verum etiam ipsum cor lancea vulnerari permisit? » (S. Bernard., *Serm. II de Passione Domini.*)

et ce dut être par un miracle évident que cette eau, pure et naturelle, comme toute la tradition le reconnaît, s'échappa, contre toutes les règles physiques, de cette source d'où le sang devait seul jaillir : raison de plus pour s'arrêter à une de ces circonstances sous lesquelles la sagesse de Dieu s'est réservé si souvent d'enseigner à l'homme de grandes choses. C'est sans doute ce qui a engagé saint Jean à tant insister sur ce fait dont il renouvelle l'assertion jusqu'à trois fois [1] et le pape saint Alexandre à ordonner, dès le commencement du IIe siècle, qu'au saint sacrifice le prêtre mêlât une petite portion d'eau au vin qu'il se dispose à consacrer [2]. Aussi les interprètes sont-ils unanimes à y voir les sacrements du Baptême et de l'Eucharistie [3]. « C'est pourquoi, dit saint Jean Chrysostome, l'Eglise est sortie du côté de Jésus-Christ mort, comme Ève était sortie du côté d'Adam endormi, parce que les fidèles qui composent le corps de l'Eglise sont formés par le baptême et nourris par la communion [4], et parce que ces deux sacrements sont les principaux, et ceux auxquels tous les autres se rapportent. C'est ce qui a fait dire encore aux saints Pères que tous les sacrements sont sortis du côté de Jésus-Christ [5]. C'est

[1] « Nisi manatio illa aquæ et sanguinis ex Christi Jesu latere miraculum fuisset, sanctus evangelista triplicem de hujus eventus veritate asseverationem non subjunxisset. » (Natalis Alexandri, *Commentar. in Joan.*, cap. XIX; ap. Migne, t. XXIII, col. 713.) — Et S. Jean Chrysostôme, dans une homélie sur ce passage de S. Jean, s'écrie : « Nolo tam facile, auditor, transeas tanti secreta mysterii. »

[2] Légende de S. Alexandre, *In breviar. romano*, 3 maii; — et Bollandus, *ead. die*.

[3] « De latere sanguis et aqua. Dixi baptismatis symbolum et mysteriorum aquam illam et sanguinem demonstrare... Unum baptismatis symbolum, unum sacramenti. Ideo non ait : Exivit sanguis et aqua, sed : Exiit aqua primum et sanguis; quia primum baptismate diluimur, et postea mysterio dedicamur. » (S. Joan. Chrysost., *ubi supra*.)

[4] « Ille sanguis in remissionem fusus est peccatorum; aqua illa salutare temperat poculum : quibus præfigurabatur Ecclesia. Propter hoc prima mulier facta est de latere viri dormientis, et appellata est vita materque vivorum... Hic secundus Adam, inclinato capite in cruce, obdormivit ut inde formaretur ei conjux quæ de latere dormientis effluxit. » (S. August., *Tractat. CXX in Joan.*) — Est-ce de ce Père que s'inspirait le pape Innocent VI, lorsqu'établissant, au XIVe siècle, une fête spéciale de la sainte Lance, il disait : « Illud celebriter memorandum est quod ipse Salvator, emisso in cruce jam spiritu, sustinuit perforari lancea latus suum, ut inde, sanguinis et aquæ profluentibus undis, formaretur unica et immaculata, ac virgo sancta, mater Ecclesia sponsa sua. » (Innoc. papa VI, *in decreto de festo Lanceæ et Clavorum*.)

[5] « Vigilanti verbo evangelista usus est ut non diceret : latus ejus *percussit* aut

ce qui leur a fait voir dans le martyre un baptême véritable qui pouvait suppléer celui de l'eau [1].

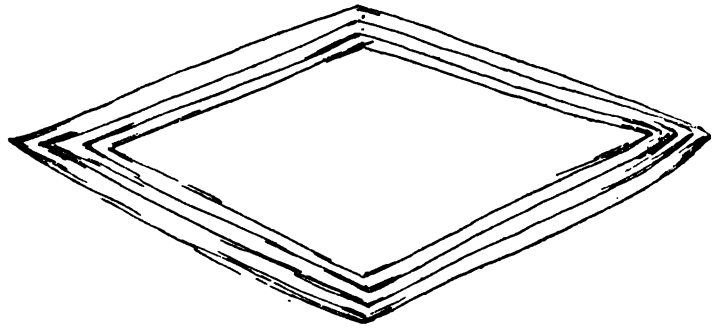
« On voit par le texte que nous avons cité de S. Bernard, organe en cela de toute la tradition, que la lance qui frappa le Sauveur en croix dut pénétrer jusqu'au cœur. C'est donc le côté droit qui fut percé, le fer traversant toute la poitrine et se glissant ainsi de droite à gauche. Ces notions si précises condamnent les peintres et les sculpteurs qui expriment assez souvent le contraire dans leurs crucifixions et placent Longin à gauche de la croix, s'imaginant se mieux conformer par là aux saines notions de l'histoire. Le Moyen-Age ne s'est pas mépris sur ce point, comme on peut le voir dans une fresque du sanctuaire de Saint-Pierre-des-Eglises, aux vitraux de Bourges et partout ailleurs dans toute la période la plus chrétienne de l'art [2]. »

5. Plus l'on descend dans le Moyen-Age, moins la dévotion est spiritualiste. Le XVe siècle surtout se plaît à des détails que le XIIIe n'eût jamais imaginés. La piété, pour se fixer et s'exciter davantage, avait besoin d'un objet matériel, sensible, qui rappelât la douloureuse passion, comme si les fidèles en eussent été témoins. Telle est l'origine des représentations multiples de la plaie imprimée au côté de Notre-Seigneur et dont je vais fournir plusieurs exemples, surtout d'après l'inépuisable collection de M. Mordret. Ces spécimens sont naturellement très fantaisistes

vulneravit, sed *aperuit;* ut illud quodam modo vitæ ostium panderetur, unde sacramenta manaverunt, sine quibus ad vitam, quæ vera vita est, non intratur. » (S. August., *ubi supra.*) — Voir le P. de Ligny, *Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ,* t. II, p. 217, in-8°, 1836.

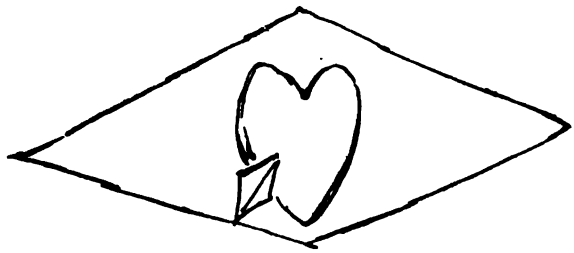
[1] « De latere Ejus sanguis et aqua processit, quod baptismum et martyrium figuravit. » (Append. opp. S. Hieronymi, *In psalm.* LXXVII, 16.) — Nous ne pouvons omettre, après ces preuves, de rapprocher ce fait évangélique du passage de S. Paul aux Hébreux (IX, 16) : « Accipiens Moyses sanguinem vitulorum et hircorum, cum aqua..., omnem populum aspersit, dicens : Hic est sanguis Testamenti quod mandavit ad vos Deus. » — On voit ici le sang et l'eau employés en une seule et même fonction sacrée, en une purification légale; et une formule semblable fut précisément adoptée par le Sauveur pour indiquer la transsubstantiation à la Cène du jeudi-saint. — C'est une réponse de plus à opposer aux protestants en faveur du sens littéral donné par Notre-Seigneur aux termes : *corpus meum* et *sanguis meus.* Quoi qu'il en soit, nous ne voyons pas que les scoliastes aient assez considéré l'eau, qui figure dans ce texte de S. Paul à côté du sang, et nous y devons trouver une image symbolique du baptême, aussi bien que dans l'épître aux Éphésiens, où tous ont reconnu ce sacrement : « Christus dilexit Ecclesiam..., mundans Eam lavacro aquæ in verbo vitæ. » (Ephes., V, 26.)

[2] Auber, *Histoire du Symbolisme,* t. II, p. 433-436.



1

2



3

PLAIE DU CÔTÉ DE NOTRE-SEIGNEUR.
d'après les manuscrits du XVe siècle.

et je n'en veux d'autre preuve que leur dissemblance même. Trois appartiennent au XVe siècle et un peut-être au XVIe [1]. Ce sont encore les livres d'heures, si populaires et si communs à la fin du Moyen-Age, qui vont nous expliquer d'une part l'origine de cette dévotion et de l'autre nous donner dans un dessin les dimensions de la plaie, de grandeur naturelle.

La première mesure provient d'un manuscrit du XVe siècle. Sa forme est celle d'un losange, qui a neuf centimètres de longueur sur quatre de hauteur. Pour produire cette plaie, il fallait une lance également en losange, très large et avec une crête saillante au milieu. La légende qui accompagne cette représentation (*voir la planche*, N° 1) dit que cette mesure a été apportée de Constantinople à l'empereur Charlemagne dans une châsse d'or, comme on le ferait pour une relique, dans le but de le préserver de tout danger au milieu des combats [2]. Son efficacité ne se dément

[1] M. Langlois, dans son *Essai sur la calligraphie des manuscrits du Moyen-Age* (Rouen, 1841), p. 149, 170, a, le premier, parlé de la plaie du côté de Notre-Seigneur en ces termes : « On trouve dans beaucoup d'Heures un calice soutenu par des anges. Le diamètre de l'orifice du vase est censé représenter la figure exacte de la plaie faite au côté du Christ par la lance de Longis ou Longin..... Dans plusieurs Heures imprimées, l'image de la plaie du côté de Jésus-Christ, dont nous avons parlé plus haut, est quelquefois accompagnée d'un préambule annonçant que la mesure de cette plaie fut envoyée de Constantinople à Charlemagne, dans un reliquaire d'or, comme devant, en la portant sur lui, préserver cet empereur des atteintes de toute espèce d'ennemi. Cette même image et l'oraison qui s'y rattachait avaient la vertu de préserver les fidèles de l'eau, du feu, du vent, de la tempête, de la lance, de l'épée, et de toutes les autres sortes de périls; elle facilitait l'accouchement des femmes, préservait de la mort subite, etc., etc. » D'après cet archéologue, la représentation de la vraie mesure et la description de ses avantages temporels ne seraient pas une chose rare dans les anciens livres d'Heures; moins heureux que lui, je n'ai pu en constater qu'un très petit nombre.

[2] Les Prussiens, lors de la dernière guerre, nous révélèrent une superstition analogue, dont les détails ont été empruntés au *Die Gartenlaube* par l'*Ami de la Religion* (1872, n° 3) et que je crois opportun de reproduire ici :

« Tous les soldats du roi Guillaume portent des amulettes.

« L'amulette allemand consiste en une lettre qui, suivant une croyance répandue dans l'armée, a la vertu de rendre invulnérable. Elle est copiée à la main et conçue en ces termes :

« *Il faut avoir la foi,*
« *Car sans la foi, cette lettre n'a aucune vertu.*

« Cette lettre vient du ciel. En 1579, on la trouva flottant sur le bénitier de « l'église de Rudnau, dans le Holstein. Elle était écrite en lettres d'or. Toutes les

pas dans des circonstances analogues ; aussi si on la porte sur soi ou même seulement si on peut la contempler au moment du péril, non seulement on n'est pas exposé à la mort subite, mais encore on demeure invulnérable, et ni le feu, ni l'eau, ni la tempête, ni le trait, ni le poignard, ni même l'épée ne peut atteindre celui qui y met sa confiance. Bien plus, la femme en couches est assurée de ne pas mourir et elle éprouve du soulagement. Mais, comme l'ajoute le manuscrit, il faut avoir foi en sa vertu et traiter cet objet de dévotion avec un vrai respect.

« C'est la mesure de la playe du costé de Nostre-Seigneur, laquelle fust portée de Constantinople à l'empereur Charlemaine dedans une châsse d'or, comme ung reliquiaux, affin que nulz ennemyz ne lui puissent nuire en la bataille. Et dict ainsi que celuy ou celle qui ladite mesure verra ou sur soy portera ne morra ià de mort soudainne. Ne feu, ne eauve, ne tempeste, ne traict, ne cousteaul, ne espée, ne nulz ennemyz ne luy porra nuyre. Et la femme qui enfantera, le ior qu'elle verra ladite mesure ne morra à l'enfantement, mais en sera légièrement délivrée. Mais que on y ait grande foy, dévotion et révérence. »

La deuxième mesure appartient au XVe siècle avancé. Ses dimensions sont réduites à six centimètres de largeur et un de hauteur. Ses contours affectent la forme elliptique, qui est la plus naturelle et la plus vraisemblable, car elle suppose l'écartement à peu près égal des chairs, sans pression au milieu et à l'aide d'un fer uni [1]. (*Voir la planche*, N° 2.) L'indication pour s'en servir est analogue à la précédente, à cette différence près que Charlemagne l'a reçue des mains d'un ange à Constantinople, proba-

« fois qu'on voulait la prendre, elle reculait. En 1591 seulement, un saint homme « conçut l'idée de la copier. Alors la lettre se leva d'elle-même et se tint droit « devant lui. Si vous saignez du nez ou que votre sang coule de toute autre façon, « prenez cette lettre et placez-la sur votre sang. Ceux qui possèdent cette lettre « ne peuvent être ensorcelés et leurs ennemis ne leur feront aucun mal. Ceux « qui possèdent cette lettre n'ont rien à craindre de l'éclair, du tonnerre, du feu « ou de l'eau. Si une femme est dans les douleurs et qu'elle ne puisse enfanter, « qu'on lui mette cette lettre dans la main, et elle enfantera, et l'enfant sera heu- « reux. Celui qui possède ce talisman est protégé contre le canon et contre le fusil « de l'ennemi. Que celui qui ne croit pas à cette vertu, attache cette lettre au cou « d'un chien et qu'il tire sur ce chien ; il verra que c'est la vérité. Celui qui a « cette lettre sur soi ne peut être fait prisonnier, aussi vrai que le Christ est né, « qu'il a vécu sur cette terre et qu'il est remonté au ciel. Amen ! »

[1] Voir pour la sainte Lance, qui est conservée à Saint-Pierre de Rome, le magnifique ouvrage de M. Rohault de Fleury sur *les Instruments de la Passion*, p. 275.

blement lors de son expédition problématique en Terre sainte, que racontent plusieurs chroniqueurs. Mais à la suite vient une oraison propre qui produit les mêmes effets, surtout à la guerre.

Cette oraison est en latin. Elle débute en demandant dans quatre articles distincts la bénédiction du Père et de ses anges, de Jésus-Christ et de ses apôtres, de la Vierge et de son divin fils, enfin de l'Eglise, de sainte Catherine d'Alexandrie et de tous les Saints.

Deux textes de l'Ecriture recommandent la confiance en Dieu, parce que celui qui est sous sa protection sera délivré de la colère de ses ennemis et ne redoutera aucun mal [1].

L'invocation au Christ, vainqueur et roi, précède trois autres textes de l'Ecriture, dont deux sont une invocation à Jésus de Nazareth, roi des juifs et fils de David [2], et le troisième marque la tranquillité du Sauveur marchant au milieu de ceux qui s'acharnaient à sa perte [3].

Enfin les présents offerts par les Mages sont détaillés avec leurs noms et l'on demande au roi des anges qu'il veuille bien nous défendre en considération des rois de l'Orient, qui ont des premiers proclamé sa divinité.

« C'est la mesure de la benoiste playe du costé de Nostre-Seigneur Jhesu-Crist, laquelle fut apportée de par l'ange à Constantinoble au noble empereur Charlemaine dedens une châsse d'or, affin que nulz ennemys ne luy puissent nuyre en bataille. Et son tiltre dit ainsi, que celuy ou celle qui ladicte mesure le iour verra ou sur soy la portera ne mourra de mort subite, ne feu ne eaue ne tempeste ne trait, ne lance, ne autre baston muasible, ne nulz ennemiz d'enfer ne luy pourront nuire. Et la femme qui enfantera le iour que veue aura la dicte mesure ne mourra a l'enfanter, mais sera légièrement délivrée. Ceste oroison est approuvée, car tout homme qui va en fait d'armes et la dit en dévotion ou la porte sur soy aura victoire de ses ennemy et ne luy pourront nuire ne ne mourra le iour que dicte aura la dicte oroison de mort subite.

« Oratio.

« Benedictio Patris omnipotentis cum suis angelis sit super me. Amen.

« Benedictio Domini Nostri Jhesu Xpisti cum suis sanctis appostolis sit super me. Amen.

« Benedictio sancte Marie cum benedicto filio suo sit super me. Amen.

[1] *Psalm. David*, CXXXVII, 7 ; XXII, 4.
[2] S. Joann., XIX, 19. — S. Marc., X, 47.
[3] S. Luc., IV, 30.

« Benedictio sancte Ecclesie et sancte Katherine cum omnibus sanctis sit super me. Amen.

« Nam etsi ambulavero in medio tribulacionis, visitabis me [1] et super iram inimicorum meorum extendisti manum tuam et salvum me fecit dextera tua.

« Nam etsi ambulavero in medio umbre mortis, non timebo mala quoniam tu mecum es.

« † Xpistus vincit. † Xpistus regnat. † Xpistus ab omni malo nos deffendat.

« Jhesus autem transiens per medium illorum ibat.

« Jhesus Nazarenus, rex judeorum, miserere mei.

« Jhesus, fili David, miserere nobis.

« Jaspar fert mirram. Melchior thus. Balthazar aurum. In honore istorum trium magorum deffendat nos rex angelorum, Jhesus. »

La troisième mesure est extraite d'un manuscrit en style italien, de la Renaissance, qui date tout au plus de la fin du XVe siècle. Elle n'a pas de légende, mais elle se complique d'un cœur dans lequel entre la pointe de la lance. Le losange accuse sept centimètres de largeur sur trois de hauteur. (*Voir la planche*, N° 3.)

La citation que j'ai empruntée au chanoine Auber se réfère surtout à l'époque patristique. Descendons davantage dans le Moyen-Age pour mieux montrer sous quel courant d'idées a été tracée la vignette de notre manuscrit [2].

Saint Bernard, dans sa *Vitis mystica*, cap. III, dit : « Votre cœur a été blessé pour nous y ouvrir une entrée. Votre cœur a été blessé pour que nous puissions y habiter à l'abri de tous les orages extérieurs. Il a été blessé aussi, afin que la plaie visible nous fît juger de la blessure invisible de son amour. »

Il est raconté dans la Vie de sainte Lutgarde, qui vivait au XIIIe siècle, que Notre-Seigneur, dans une vision, lui fit porter ses lèvres sur la plaie saignante de son cœur.

A la même époque, saint François d'Assise faisait dire au Sauveur dans un de ses Cantiques spirituels : « Regarde un peu et vois où me réduit l'amour : j'ai le cœur transpercé par une lance. »

[1] La Vulgate porte *vivificabis me*.

[2] Voir sur le cœur percé la brochure de M. le comte Grimouard de Saint-Laurent, intitulée : *Les images du Sacré-Cœur au point de vue de l'histoire et de l'art*, où il est également question de la représentation iconographique des cinq plaies.

Jésus-Christ apparaissant, au XIVe siècle, à sainte Angèle de Foligno, lui parla en ces termes : « J'ai livré mon cœur à la lance qui l'a percé. Oui, c'est de ce cœur qu'est sortie cette médecine puissante qui guérit tous les maux du cœur de l'homme. L'eau a coulé par cette ouverture pour éteindre les flammes de la concupiscence, et le sang pour apaiser la tristesse et les emportements. »

Sainte Gertrude (1320) faisait réciter cette prière à une de ses amies : « Très aimable Seigneur, par le mérite de votre cœur percé, percez celui de Gertrude des flèches de votre amour. »

Notre-Seigneur invita sainte Mechtilde (1340), à l'occasion d'une violente douleur de tête, à chercher le repos dans la plaie de son cœur.

Sainte Françoise Romaine, qui mourut en 1448, entendit une voix qui disait : « Si quelqu'un a soif, qu'il vienne à moi et boive ; je rassasierai tous ceux qui viendront. J'ai ouvert mon cœur afin de les recevoir. »

Une quatrième mesure nous est fournie par les *Heures à l'usage de Poitiers*, imprimées sur vélin en 1491 par Simon Vostre. La plaie est figurée dans une gravure, coloriée ensuite à la main. Deux anges soutiennent, dans une espèce de coupe, la mesure, réduite à un trait de très peu d'épaisseur duquel s'échappent des gouttes de sang. Sa longueur est de quatre centimètres. Charlemagne se prosterne devant elle : il tient à la main son bonnet, car il s'est découvert par respect et son chien est derrière lui. En tête est imprimée en gothique carrée la légende qui veut que cette image vienne de Constantinople et ait été envoyée à Charlemagne (qualifié *saint*, quoiqu'il ne soit pas nimbé), pour qu'il s'en servît comme de préservatif dans la guerre. « Cest la mesure de la playe du costé Nostre-Seigneur Iesucrist et fut apportée de Constantinoble au noble empereur saint Charlemaine affin que nulz ennemis ne luy peussent nuyre en bataille. »

Enfin, dans une brochure intitulée : *Le trépassement de la Sainte-Vierge, contenant les litanies et plusieurs oraisons, entre autres la plaie du côté de Notre-Seigneur*, on dit que la mesure de la plaie du côté « fut apportée de Constantinople à l'empereur Charlemagne, dans un coffre d'or, comme une relique très précieuse ».

Le journal qui rend compte de cet opuscule, n'en fait connaître ni la date ni le lieu d'impression. D'après les vers cités, je ne le croirais pas antérieur au commencement du XVIIe siècle.

X

La plus ancienne représentation du Sacré-Cœur, d'après le type consacré par l'image que peignit la bienheureuse Marguerite Alacoque [1], se voit à Paris, au Musée des arts décoratifs, dans un tissu que le catalogue nomme *pale* et qu'il attribue au XVe siècle. Le mot *pale* n'est pas exact, car les pales en étoffe, autre que le lin, sont une invention moderne, toujours repoussée par Rome et qu'on trouve cependant en France dès le XVIIe siècle ; au siècle suivant, l'usage en était général, comme le démontrent les inventaires et les spécimens que j'ai pu rassembler au Musée ecclésiologique du diocèse d'Angers. Quant à la date fixée, je ne puis l'accepter et tout me fait descendre ce très intéressant et rare objet au XVIe siècle, époque qui vit principalement se développer le thème iconographique du pressoir mystique ; j'ai même écrit dans mes notes *XVIe avancé.*

Le tissu est soie et or : sur le fond d'or se détache la broderie exécutée au petit point. Elle représente le pressoir dont parle l'Ecriture et qui verse le vin eucharistique. L'Agneau divin se tient dessous ; il est debout et le sang de son côté percé coule dans un calice. A la traverse horizontale est pendu un cœur rouge : la plaie entaille le côté droit et est expri-

[1] La première image ou représentation du Sacré-Cœur, au monastère de Paray-le-Monial, faite à la plume sur les instances de la bienheureuse Marguerite Marie Alacoque, date de 1685. Elle est ainsi décrite par l'abbé Cucherat : « L'original est aujourd'hui à Turin. J'en ai une photographie faite à Nice. On lit au bas : *Cette image est la première qui a été vénérée sous le titre du Sacré-Cœur de Jésus, dans le noviciat du monastère de la Visitation Sainte-Marie de Paray.* Le cœur, entouré de la couronne d'épines, est surmonté d'une croix ; il porte l'empreinte des trois clous sacrés, deux en haut et l'autre en bas. Au milieu est figurée l'ouverture par la lance et dans cette ouverture on lit le mot du mystère : *Charitas.* Autour de la couronne, en commençant par le haut, on lit : *Jesus, Maria, Joseph, Joachim, Anna.* » (*Histoire populaire de la B. Marguerite-Marie*, p. 119.)

Saint François de Sales écrivait en 1611 à sainte Jeanne de Chantal : « Dieu m'a donné cette nuit la pensée que notre maison de la Visitation est par sa grâce assez noble et assez considérable pour avoir ses armes, son blason, sa devise et son cri d'armes. J'ai donc pensé, ma chère Mère, si vous en êtes d'accord, qu'il nous faut prendre pour armes un unique cœur percé de deux flèches, enfermé dans une couronne d'épines ; ce pauvre cœur servant dans l'enclavure à une croix qui le surmontera et sera gravé des sacrés noms de Jésus et de Marie..... Notre petite congrégation est un ouvrage du cœur de Jésus et de Marie ; le Sauveur mourant nous a enfantés par l'ouverture de son Sacré-Cœur. »

mée par un trait d'or. Une couronne verte en épines l'enveloppe verticalement comme dans un nimbe.

Autour, en manière de bordure, se dressent deux colonnes vitinées et se groupent les instruments de la Passion.

Ce petit tableau devance de plus de cent ans la vision de la visitandine de Paray-le-Monial et il n'est pas impossible qu'elle ait eu sous les yeux quelque chose d'analogue qui ait vivement frappé son imagination ardente [1].

Qu'il me soit permis, quoique ce soit une digression, d'insister sur le motif principal de la broderie, qui est le pressoir. Cette représentation symbolique mérite un chapitre à part dans l'iconographie religieuse.

Le plus ancien exemple que j'en connaisse se voit dans une *Biblia sacra* du XIVe siècle (*Bibl. nation.*, n° 6). Le Christ est étendu sous la planche d'un pressoir à double vis : pressé, il répand son sang dans une cuve, placée sous le déversoir d'une table rectangulaire. Au ciel, le Père éternel bénit son Fils : tous les deux se distinguent par le nimbe crucifère.

Pour le XVe siècle, nous avons deux documents. Le baron de Guilhermy, dans ses *Inscriptions de l'ancien diocèse de Paris* (t. IV, p. 376), écrit: « Dans le parc du château de Presles, une élégante arcade du XVe siècle, provenant de quelque monument détruit, forme l'entrée d'une glacière. Trois écussons, sculptés sur l'archivolte, présentent le monogramme de Jésus, celui de Marie et les trois fleurs de lis de France ; on y lit aussi en grandes lettres gothiques ce texte, qui nous autoriserait à conclure que l'arcade a pu appartenir à quelque chapelle du Saint Sépulcre : *Torqular calcavi solus dicit dns* (Isaïe, chap. LXIII, v. 3). » C'est précisément le texte toujours invoqué pour motiver la représentation un peu singulière du pressoir mystique.

L'inventaire de Léon X, rédigé en 1518, mentionne au palais du Vatican, parmi les tapisseries achetées sous le pontificat de Nicolas V ou antérieurement: *Tapezariæ emptæ tempore d. Nicolai Vi*, *et ante ipsum*, une scène du Christ sous le pressoir : « It. duo magni (panni) cum Christo existentes in torculari, antiqui et lacerati » (Muntz, *La tapisserie à Rome au XVe siècle*, p. 3). La pièce est qualifiée *ancienne et lacérée*, ce qui ne laisse pas de doute sur son attribution au XVe siècle, époque du pontifi-

[1] Dans l'église paroissiale de Bellefontaine, ancien doyenné de Montmorency, sur la tombe de frère Jean Bontemps, chanoine régulier et prieur du lieu, décédé en 1672, on voit, au fronton, entre « deux cassolettes fumantes, un cœur enflammé qu'entoure une couronne d'épines. » (De Guilhermy, *Inscript. du dioc. de Paris*, t. II, p. 660.)

cat de Nicolas V. Je proposerais de rectifier le texte et de lire *existente* au lieu de *existentes* qui n'a pas de sens, car le participe doit s'accorder avec *Christo* et non avec *panni*.

Citons encore un texte d'inventaire et nous entrerons ainsi dans le XVIe siècle :

« Premier, une pièce de brodure de N^re S^gr. estant nuz soubz ung presseoir, ayant sur sa couronne ung touret de parles et au bas est paradis et enfer fait de mesme, le fond de satin cramoisy, au pied dudit tableau a une teste de mort tenant ung oz entre ses dents fete de même brodure.» (*Inv. de Marguerite d'Autriche*, 1523).

M. de Longuemar a décrit en ces termes, dans la *Semaine liturgique du diocèse de Poitiers*, une tapisserie formant parement, qui appartient à l'église paroissiale de Notre-Dame de Vaux (Vienne) :

« Au nord d'Usseau et dans le voisinage plus immédiat de la Vienne, existait autrefois le prieuré de Saint-Denis-en-Vaux et sa chapelle de style ogival. De ces deux édifices il ne reste plus aujourd'hui que le souvenir et quelques ruines peu importantes. D'autre part, l'ancienne église paroissiale de Notre-Dame, qui s'élève au milieu du bourg, ayant été récemment l'objet d'une réparation qui l'a transformée presque en une église neuve, nous eussions passé outre sans mentionner cette localité, sans une bonne fortune archéologique qui nous y attendait, grâce à l'obligeance infinie du desservant et l'avertissement préalable que nous avait donné notre honorable confrère aux Antiquaires de l'Ouest, M. Louis Lecointre, dont la charmante habitation s'élève dans le voisinage.

« Il s'agissait d'une tapisserie, hélas ! en fort mauvais état, qui avait jadis servi de devant d'autel et que le temps et des réparations maladroites ont un peu défigurée, mais qui offre néanmoins encore à l'étude une scène symbolique très ingénieusement tracée par le décorateur.

« Le champ de cette tapisserie, long de 2^m20 sur 70 centimètres de hauteur, est partagé en deux parties égales par le tronc d'un gros cep de vigne, dont les branches supérieures courent en se bifurquant le long de la bordure du haut, de chaque côté du tronc, toutes chargées de pampres et de belles grappes de raisin arrivé à maturité.

« Inutile de rappeler, avant de passer outre à cette description, que la vigne a toujours été, dès les plus anciennes décorations chrétiennes, la figure, le symbole de l'Eucharistie, de la communion des fidèles, de la doctrine évangélique, et de l'Eglise universelle.

« L'extension des deux rameaux de cette vigne symbolique sur l'une et l'autre scène, que nous allons décrire, nous prévient donc déjà qu'elles ont été composées dans la même pensée et pour se compléter mutuelle-

ment. Dans la scène de gauche [1] les apôtres sont groupés en arrière de saint Pierre, assis sur un escabeau, au premier plan. En face de lui, le Sauveur, agenouillé, tient dans l'une de ses mains un des pieds de celui qu'il instituera le chef de son Eglise, tandis que de l'autre main il verse sur la jambe de saint Pierre l'eau qu'il a puisée dans un bassin d'airain placé à terre entre eux. Nous avons là une fidèle reproduction de la scène du lavement des pieds. — Pierre et les autres apôtres protestent en vain, par leurs gestes et l'expression de leurs physionomies, contre cette preuve extraordinaire d'humilité du Maître ; mais Jésus leur explique le sens mystique de son action, par ces paroles : *Si non lavero te, non habebis partem mecum.*

« Le lavement des pieds est un épisode qui eut lieu après le repas pendant lequel fut prédite la trahison de Judas et qui précéda la communion des apôtres [2] : aussi, au second plan, aperçoit-on un autel sur lequel s'élève le calice d'où sort l'hostie consacrée, symbole de l'Eucharistie définitivement instituée. — Jésus est la seule figure nimbée dans cette première scène, les apôtres n'ayant pas encore reçu la mission de répandre la doctrine chrétienne dans le monde et ne s'étant pas encore sanctifiés par la prédication et le martyre. Derrière le Sauveur, et au contact de la longue robe dont il est vêtu, se détache une banderole recourbée sur laquelle sont tracés, en caractères gothiques brisés, les mots suivants : *Ego sum vitis vera* [3].

« Au-delà du tronc de vigne, à la base duquel on remarque des branches coupées ras, figure des hérésies qui se sont séparées de l'Eglise orthodoxe, se développe une autre scène dont la figure principale est le Crucifié détaché de la croix, incliné et arrosant du sang de ses plaies le linceul qui recouvre son tombeau, ayant tout l'aspect d'une vaste cuve de pressoir.

« A l'une de ses extrémités s'élève la colonne de la flagellation accompagnée de ses accessoires habituels. A l'extrémité opposée, c'est l'échelle qui se dresse avec la lance et l'éponge, et l'arbre même de la croix est placé en potence à la partie supérieure. Disposés de la sorte, ces divers instruments de la Passion ont ostensiblement la forme d'un pressoir surmonté de tous ses agrès, et la double inscription I. N. R. I. et la légende accompagnant la croix : *Torcular calvavi solus* [4] édifient suffisamment sur

[1] « Par rapport au spectateur, mais à droite du tronc principal de la vigne par conséquent. »

[2] « M. de Saint-Laurent, *Guide de l'Art chrétien*, préludes de la Passion. »

[3] Joann., XV, 1.

[4] Isa., LXIII, 3.

l'intention de l'artiste d'exprimer symboliquement les mérites du sanglant sacrifice accompli pour le salut des hommes.

« Comme complément habituel de cette scène, la cuve-tombeau, remplie du divin sang, le laisse épandre sur tout le monde, semblable au jus bienfaisant de la vigne, par quatre orifices indiqués par les figures symboliques des évangélistes. Nous avons trouvé sur une fresque de Saint-Mesme de Chinon une disposition toute semblable. — Une figure accessoire, revêtue de l'habit monacal et prosternée au contact du tombeau, est peut-être celle de quelque prieur de Vaux qui aura fait don à sa communauté de cette tapisserie. De ses deux mains jointes dans l'attitude de la prière s'échappe une double banderole ; sur l'une on lit : *Lavabit in vino stolam suam* [1], et sur l'autre : *Cor mundum crea in me Deus* [2]. Cette exposition de l'institution et des bienfaits de l'Eucharistie est donc aussi complète que possible sur la tapisserie de Vaux.

« Le sol du premier plan est figuré par des bandes alternativement vertes et jaunes, semées de fleurs ; le lointain par des collines bleuâtres au-dessus desquelles le ciel se dégrade du bleu foncé au rose clair en abordant l'horizon. Le dessin des figures est généralement convenable ; mais les couleurs sont encore dures à l'œil, bien que très fatiguées par le temps. A l'extrémité droite du tombeau nous avons remarqué les trois lettres F. G. V. qui sont évidemment des marques de fabrique et d'ouvriers qui nous sont inconnus ; mais en tout cas cette tapisserie est très probablement de la première moitié du XVIe siècle. »

Le baron de Guilhermy nous révèle, dans l'église paroissiale d'Andresy, un vitrail du « XVIe siècle », figurant le « pressoir mystique ». (*Inscrip. de l'anc. dioc. de Paris*, t. II, p. 344.)

Le même archéologue a longuement décrit (t. I, p. 129-130), le vitrail de Saint-Etienne du Mont, à Paris, qu'il date du « XVIIe siècle », quoiqu'on puisse le reporter à la fin du XVIe. Je vais le détailler d'après mes propres notes :

Au ciel, dans une vive lumière qui écarte des nuages violacés en manière d'auréole, apparaît le Père éternel, habillé en pape, pour lui attribuer le prestige de la plus grande puissance qui soit sur terre : il est coiffé de la tiare et porte la chape sur l'aube et l'étole, qui est croisée sur sa poitrine. Il bénit à trois doigts et de la main gauche tient le globe du monde, divisé par deux cercles, pour exprimer les trois parties du monde et surmonté d'une croix : ce globe est bleu, pour mieux indiquer

[1] Gen., XLIX, 5, 11.
[2] Ps. L, 12.

son origine divine. Au-dessous voltige la colombe, symbole de l'Esprit saint : sa tête est rayonnante. Sur la terre, au pied d'une colline, surgit une église à laquelle conduit un chemin tracé en rond.

A gauche, sur la colline, est plantée une vigne que les personnages de l'ancienne Loi cultivent avec la bêche : puis ils cueillent le raisin aux échalas et en emplissent une hotte pour le porter au pressoir.

Les anciens patria (rches)
Qui le futur ont sceu
Pour leur salut, ne fu (rent pas laches)
A cultiver la vigne (de Jésus.)

Le raisin est vidé de la hotte dans une grande cuve, où saint Pierre le foule : on le reconnaît à son front chauve, paré d'une seule mèche de cheveux, comme on l'a fait à partir du XVe siècle. En même temps, le prince des apôtres tourne le pressoir, dont les poutrelles pressent le corps du Sauveur, étendu dans une urne que remplit le sang qui jaillit de ses cinq plaies. Le Christ est nu, moins aux reins, ainsi que sur la croix. Le sang coule en avant dans un tonneau.

Le quatrain suivant accompagne le second tableau :

Tous les cantons de ce large uniuers
En ont gouste par les Euangelistes
Edifies ont este les peruers
Laissant d'Adam les anciennes pistes.

Un char à quatre roues transporte par le monde un tonneau plein du sang divin. Il est conduit par l'ange de saint Matthieu, qui tient les guides en main et traîné par les trois autres animaux symboliques, le bœuf et le lion ailés, précédés de l'aigle.

Ce pressoir fut la Venerable croix.
Ou le sang fut le Nectar de la vie :
Quel sang celuy par qui le roy des Rois
Rachepta lhomme et sa race asseruie.

Du tonneau où il a été recueilli, le sang coule dans une cuve où on le puise avec un pot. Deux hommes en ont déjà empli une autre cûve qu'ils portent sur leurs épaules, suspendue à un bâton.

Au bas du pressoir sont deux autres tonneaux. L'un d'eux s'emplit avec un entonnoir. Le pape est aidé d'un cardinal, en *cappa* et chapeau rouges : il a une tiare bleue, une chape jaune et une soutane violette, costume entièrement de fantaisie ; sa main presse un raisin. Deux évêques, chapés et mitrés, emplissent de vin le second tonneau.

Dans des Vaisseaus en reserue il fut mis.
Par les docteurs de l'Eglise pour estre
Le lauement de nos peches commis
Mesme de ceux qu'on a Venant a naître.

Les deux tonneaux pleins, un roi en manteau fleurdelisé, un cardinal et un évêque les encavent en se servant, comme de nos jours, d'une corde attachée à une échelle.

Papes, Prelats, Princes, Rois, Empereurs
L'ont au cellier mis auec reuerence,
Ce Vin de uie efface les erreurs
Et donne a l'Ame une saincte esperance

L'église est ouverte et l'on aperçoit, au fond, son autel, garni d'un retable et de deux chandeliers. Un prêtre eu surplis distribue la communion à des hommes agenouillés devant une table recouverte d'une nappe. Dans un coin, un confesseur absout son pénitent, qui se tient à genoux à son côté, mains jointes : il n'y a pas de confessionnal.

Tous urais Chrestiens le doiuent receuoir
Auec respect des Prebtres de l'Eglise,
Mais il conuient premierement auoir
L'ame contriste, et la coulpe remise

Chaque scène de ce vaste tableau a été élucidée par un quatrain. Un sixain, complété par un texte scriptural, donne l'idée de l'ensemble de la composition :

Heureux homme Chrestien si fermement tu crois
Que Dieu pour te sauuer a souffert a la croix,
Et que les Sacrements retenus a l'Eglise.
De Son Sang precieux ont eu commencement :
Qu'en les bien receuant toute offence est remise,
Et qu'on ne peut sans eux auoir son sauuement.

In te domine speraui non confundar in eternum. psal. 30.
Non nobis domine non nobis sed nomini tuo da gloriam. psal. 113.

M. de Guilhermy termine la description de ce remarquable vitrail par ces judicieuses et savantes observations : « C'est ce qu'on appelle l'allégorie du sang du Christ, la vendange divine ou le pressoir mystique. Cette composition singulière a été certainement inspirée par ces paroles du chapitre LXIII d'Isaïe, dont l'Eglise fait l'application à la Passion du Sauveur : *Quare rubrum est indumentum tuum et vestimenta tua sicut calcantium in torculari? Torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum.*

« Robert Pinaigrier avait peint ce même sujet, vers 1530, pour l'église de Saint-Hilaire de Chartres. Environ un siècle plus tard, Nicolas Pinaigrier reproduisit, avec quelques modifications, le carton de son aïeul, pour le charnier de Saint-Etienne du Mont.

« L'allégorie du précieux sang fut adoptée par plusieurs confréries de marchands de vin. C'est ce qui faisait penser à Levieil que le vitrail qui se trouve à Saint-Etienne avait été donné à cette église par le marguillier Jean le Juge, riche commerçant en vins, un des plus grands amateurs de peinture sur verre de son temps [1].

« L'abbé Lebœuf [2] a vu, dans l'église de Saint-André des Arcs, à Paris, un vitrail représentant Jésus-Christ *foulé comme des raisins par un pressoir*. La cathédrale de Troyes et l'église de Sainte-Foy de Conches possèdent encore des verrières du même genre. »

Le vitrail de Conches, dont il est ici question, fut exécuté, en 1520, par Aldegrevers. L'abbé A. Bouillet le décrit en ces termes :

« Le sujet de la cinquième verrière est expliqué par l'inscription qui la surmonte : *Torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum* (Isaïe, LXIII, 3). La scène se passe au milieu d'une vaste plaine dont l'horizon est borné par des collines, aux pieds desquelles on voit une foule de monuments antiques ; sur la gauche, les ruines d'un amphithéâtre ; au centre, celles d'un temple païen. En avant, au milieu, le Christ est debout sur le pressoir ; ses pieds pressent le raisin [3] ; de la main droite il indique sa poitrine [4] ; de la gauche, il montre le vin qui coule sous ses pieds. A gauche, le donateur, entouré des membres de sa famille, va puiser avec un vase fort riche le vin coulant du pressoir ; à droite est agenouillée son épouse, avec d'autres personnes de sa famille. Au second plan, un char portant une futaille et attelé d'un bœuf et d'un lion, est conduit par un ange ; un aigle a les serres appuyées sur la futaille. Au bas du tableau se trouvent les armoiries du donateur avec sa belle devise : NON QVAM MAGNVS SATIS — NON QVAM SATIS PARVM. Cette devise se trouve aussi sur une plaque de cuivre incrustée dans le mur, au-dessous de la fenêtre, et

[1] « Levieil, *Traité de la peinture sur verre ;* Sauval, *Antiquités de Paris,* t. II, *Vitres.* Sauval nous apprend que le pressoir divin était aussi représenté, à Paris, dans les églises paroissiales de Saint-Sauveur et de Saint-Jacques la Boucherie, à l'hôpital Saint-Gervais et dans la sacristie des Célestins. »

[2] « *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris.* »

[3] Notons cette variante : le Christ presse le raisin qui fournira la matière du sacrifice. C'est moins expressif et moins réaliste que le Christ pressé lui-même.

[4] Il indique évidemment son cœur, ce qui n'est plus douteux après la broderie de Paris, qui traduit matériellement ce geste.

portant une inscription qui nous apprend que le donateur est « Noble « homme et sage maître Jehan Letellier, seigneur des Brieux, conseiller « du Roy en son grand conseil, grand rapporteur ès-chancelleries de « France, maître des requêtes ordinaires de la reine, natif de la ville de « Conches. » (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XIX, p. 387.)

J'ai signalé en 1870, dans mon ouvrage intitulé : *Les Musées et galeries de Rome,* p. 114, au palais apostolique du Vatican, dans une des antichambres qui précèdent l'appartement du Pape, un tableau du XVIe siècle, représentant « le pressoir mystique : Jésus-Christ, étendu sous le pressoir, répand son sang dans une vasque où puisent les quatre docteurs de l'Eglise latine. »

XI.

Je dois parler, en terminant, d'une autre mesure de dévotion. Les mesures précédentes se réfèrent à Dieu et aux Saints; celle-ci, au contraire, prend son point de départ dans l'homme lui-même qui offre, en remercîment d'une grâce obtenue, la dimension de son corps ou même simplement du membre guéri. C'est donc une espèce d'*ex-voto*, spécifiant à la fois la personne et la maladie.

Il est raconté dans la vie de sainte Radegonde, par S. Fortunat, qu'une jeune fille, qui se fit depuis religieuse, fut longtemps malade et obligée de rester au lit. Elle fit faire un cierge de sa hauteur et l'offrit à sainte Radegonde, par qui elle recouvra la santé. « Coda, puella sæcularis, post Deo monacha serviens, dum longo sub tempore lecto flebilis decubaret et impenso multo medicamine plus langueret, facta candela ad mensuram suæ staturæ, Domino miserante in nomine sanctæ fœminæ, qua hora frigus speraret (spiraret?), lumen ascendit (accendit) et tenuit, cujus beneficio ante fugata sunt frigora quam esset candela consumpta. » (*Vit. S. Radegund.*, n° 32.)

Parmi les miracles opérés à la fin du XIe siècle par saint Modoald, évêque de Trèves, se trouve le suivant : « Alius (puer) quidam de villa Bodenhusen repentino tumore tibiæ vitalia occupante, accersitis valedixit parentibus, quasi jam universæ carnis viam ingressurus. Qui fide integra spem recuperandi ejus capescentes, longitudinem tumentis tibiæ in filo argenteo voverunt B. Modoaldo; statimque æger, sancti virtute comperta, quasi repenti latice perfunderetur ejus tibia, mirantibus lætantibusque cunctis, surrexit incolumis. » (Pertz, *Monum. German. histor.*, t. XIV, p. 313.)

Ainsi la guérison de la plaie qui mettait en danger les jours de l'en-

fant fut obtenue, quand le moribond eut voué à saint Modoald un fil d'argent de la longueur de sa jambe tuméfiée.

On lit dans la *Vie de saint Dominique*, par Thierry d'Apolda, de l'ordre des Frères Prêcheurs (*Rosier de Marie*, numéro du 24 juillet 1880) :

« Un écolier anglais, nommé Nicolas de Bosco, du diocèse de Worcester, demeurant à Bologne, avait été tourmenté, depuis la Saint-Michel jusqu'à la Pentecôte, par une grave douleur des reins et des genoux : il ne pouvait se lever tout seul, ni se mouvoir dans sa maison, sans l'appui d'un bâton ou d'un bras étranger. La force du mal s'aggravant de plus en plus, il fut quinze jours sans sortir du lit. De plus, sa cuisse gauche, réduite à une maigreur effrayante, se dessécha tellement, qu'au jugement des médecins tout espoir de guérison avait disparu. Il avait employé une quantité de remèdes, de médecines, et cela ne lui avait servi à rien ; il était toujours plus mal.

« Abandonné de tout secours humain, il se voua donc au Seigneur Jésus et au Bienheureux Dominique. Et voulant, en signe de son vœu, offrir un cierge qui fût de la même taille que lui, il prit un fil d'étoupe qui devait servir à faire le cierge, et s'en servit pour mesurer la longueur et la grosseur de son corps. Après s'être mesuré en long, il fit avec son fil le tour de sa tête, de son cou, de sa poitrine, ensuite de ses reins et de ses cuisses, et enfin de son genou, invoquant à chaque mesure qu'il prenait le nom du Seigneur Jésus-Christ et du Bienheureux Dominique. Et se sentant tout à coup soulagé, il s'écria : « Je suis délivré ! » Et se levant, pleurant de joie, et sans chercher de bâton, ni aucun appui, il vint, à pied, tout courant, à l'église où reposait le corps du Bienheureux Dominique. Or, l'église était à une portée d'arc de sa demeure. C'est ainsi qu'il se retira, revenu à sa santé première et rendant grâces au nom de Jésus-Christ et témoignage à la sainteté du Bienheureux Dominique. »

La mesure n'est pas toujours celle de la personne qui offre ; on trouve encore, au Moyen-Age, la mesure en cire d'un lieu que l'on veut particulièrement consacrer ou *vouer*, pour me servir d'une expression ancienne.

Les cierges d'offrande ou d'*ex-voto* sont d'ordinaire enroulés et fort longs. Au XIIe siècle, j'en constate de cette sorte dans une fresque de la crypte, à Saint-Clément de Rome et, au XIIIe siècle, sur la porte de bronze de la cathédrale de Bénévent ; en France, nous les retrouvons, au XIIIe, sur les enseignes de pèlerinage et sur la cuve baptismale de l'église Sainte-Croix de Provins (Forgeais, *Notice sur des plombs historiés trouvés dans la Seine*, Paris, 1858, p. 10, 11, 12, 13).

« Un incendie ne respecte qu'une seule maison, celle d'une pauvre femme qui fait vœu d'aller à Dommartin (abbaye où se conservait le rochet de saint Thomas de Cantorbéry) porter *une bougie aussi longue que sa maison avait de tour*. Cette pauvre femme est obligée d'emprunter deux sols pour faire son offrande ; sa maison n'était pas bien grande, on le voit. Mais le saint ne se laissa pas vaincre en générosité, car « ces deux sols furent retrouvés dans son coffre, dessus un manteau, à son retour ». (Corblet, *Hagiogr. du dioc. d'Amiens*, t. IV, p. 634.)

Saint Modoald protégea également la maison d'une vieille femme qui, pendant un incendie, lui avait voué un cierge de la longueur du tour de cette maison.

« In loco qui Geismari dicitur, subitaneo incendio vim suæ depopulationis exerente, maxima pars illius villæ favillis patebat, in cujus exterminii confinio anus quædam decrepita commanebat. Quæ dolens totius stipendii sui summam perire, si casellam suam, quam vorax flamma lambebat, contingeret amittere; totis animis est ad Deum conversa, et quoniam spes deerat humana, arrepto lychno ambitum ipsius habitaculi cœpit interius metiri, cum fide spondens B. Modoaldo, ob liberationem suæ substantiolæ, tantæ longitudinis candelam se delaturam coram venerando ejus corpore. His dictis, quasi jam mutuæ sponsionis resumpto pignore, spei intendebat divinæ. Miratur interea plebs promiscua furentes flammas tam humilis tecti arentes stipulas non posse absumere, quarum impetum magnorum roborum maceria nullo modo potuerat evadere. Quapropter, nuntio perscrutante, rei eventum edocti, mox quasi uno ore prorumpentes in invocationem nominis B. Modoaldi, carmen laudis ejus publicis concinebant virtutibus. » (Pertz, t. XIV, p. 313.)

Saint-Foix, p. 51 du cinquième volume de ses *Essais historiques sur Paris*, publiés en 1767, dit, d'après l'auteur de l'*Histoire de Paris*, que, pendant la captivité du roi Jean, en 1355, le prévôt des marchands et les échevins présentèrent à l'église Notre-Dame une bougie aussi longue que le tour de l'enceinte de Paris. Ce don, qui se renouvelait chaque année, fut suspendu pendant les guerres de la Ligue, environ vingt-cinq ou trente ans. En 1605, Miron, prévôt des marchands, donna, en place de la bougie, une lampe d'argent qui brûlait nuit et jour devant l'autel de la Vierge.

Le *Rosier de Marie*, parlant, en 1880, du pèlerinage de Notre-Dame des Neiges à Obermanern, dans le Tyrol, terminait ainsi son article : « Notons encore cette curieuse particularité : un cierge en cire, rouge et mince, est placé sur tout le pourtour du mur de l'église, et est renouvelé chaque année par suite d'un vœu fort ancien, que la paroisse fit lors des ravages

d'une peste qui désola la contrée. Ce cierge s'appelle : le *Cordon de Notre-Dame.* »

D'après M. Guénebault (*Dict. iconogr. des monuments de l'ant. chrét. et du Moyen-Age*), l'usage de la bougie enroulée remonterait au VIIe siècle, date à laquelle il en est question pour la première fois dans l'histoire.

X. Barbier de Montault,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

OBSERVATIONS

RELATIVES AU CLASSEMENT DES VERTUS

Nous avons publié dans cette *Revue* [1] le frontispice d'un curieux petit livre adressé, au commencement du XVIe siècle, à une religieuse du tiers-ordre de Saint-François, à Fontenay-le-Comte, par Pierre Regnart, « le povre et indévot [2] religieux » du couvent des Cordeliers dans la même ville, sous le titre de *Exercice du cœur crucifié*. Nous n'avions pu alors donner la signification de ces caractères : ATRTPACE [3] gravés au-dessous de l'écusson central. Nous sommes en mesure de le faire aujourd'hui, grâce aux explications que nous devons à M. Benjamin Fillon, auquel appartenait ce rare bijou bibliographique. M. Fillon, dont la mort, depuis, nous a été un si grand sujet de douleur à bien des titres, malgré les dissentiments en matières religieuses et politiques, qui creusaient entre nous un abîme, nous avait toujours témoigné beaucoup de sympathies personnelles, et nous savions apprécier en lui les dons qu'il avait reçus de Dieu. Il avait été ému et nous avait vivement serré la main une fois que nous avions pu lui parler des ardentes prières que nous faisions pour lui. Quelques mois avant sa fin, dans un moment où profondément engagé du côté des victimes de la persécution religieuse, nous n'aurions pas voulu le rechercher dans la crainte de paraître courtiser sa puissance, il avait bien voulu nous rechercher lui-même et il s'en était suivi une correspondance qui s'est prolongée tant qu'il lui a été possible de tenir la plume pour

[1] *Revue de l'Art chrétien,* avril-juin 1879, p. 331, pl. V.

[2] Et non pas *modeste,* comme on l'a imprimé dans la *Revue*.

[3] Avec signes d'abréviation sur le second T et sur le second A.

VERTUS CARDINALES.

signer au moins. Nous avions aimé à croire que c'était là l'indice d'un heureux ébranlement produit dans sa conscience.

N'osant néanmoins encore aborder directement ni l'un ni l'autre les pensées qui nous tenaient le plus à cœur, nous nous sommes entretenus des choses sur lesquelles nous avions pu toujours nous rencontrer au point de vue archéologique, avec cette particularité toutefois, qu'il allait évidemment au-devant de ce qu'il pensait pouvoir nous être agréable et que, évitant tout ce qui aurait pu blesser notre foi, il ouvrait la voie aux allusions par lesquelles nous pouvions tenter de l'attirer au souverain bien que nous aurions si vivement désiré pouvoir partager avec lui.

Sur le désir qu'il nous en avait témoigné, nous lui avions envoyé notre étude sur les images du Sacré-Cœur : c'est alors que s'expliquant sur le frontispice même dont nous lui devions la communication, il nous fit les observations suivantes : « Deux noms de « Vertus, inscrits sur cette image, semblent vous avoir embarrassé. « Pourtant leur sens est bien clair, malgré la légère altération que « leur a fait subir le graveur : ATRTPACE, pour *Atempérance*, « tempérance, modération ; PNATE [1], pour *Penance*, pénitence. »

« Atempérance est un vieux mot du Moyen-Age souvent employé « encore au XVIe siècle. Un plat, par exemple, de la moitié de ce « siècle, que j'ai possédé, était décoré à l'intérieur de sept médail- « lons en relief portant des noms de Vertus ; dans celui du centre « se lisait :

ATAPRACE,

« et sous les six autres : *Sobriété*, *Chasteté*, *Modestie*, *Obédience*, « *Vigilance*, *Charité*.

« Jonathas Petit, qui fut nommé lieutenant en la sénéchaussée de « Fontenay-le-Comte par Marie Stuart, dit précisément aussi lui « dans son *Anti-hermaphrodite* [2] : Tempérance est maîtresse de « *Modestie*, *Chasteté*, *Sobriété*, *Vigilance* et de tout ordre et moyen « en toute chose.

« Sur le plateau de la fameuse aiguière de François Briot, bien « connu des curieux, la Tempérance occupe également la place

[1] Et non pas PANTE, comme on l'a imprimé dans la *Revue*.

Paris, Jean Berjon, 1606, in-8°, p. 450.

« centrale, et les autres Vertus gravitent autour d'elles. J'en ai assez « longuement parlé dans l'*Art de Terre chez les Poitevins* [1].

« Quant au mot *Penance*, vous le trouverez dans le Glossaire fran- « çais de D. Carpentier qui fait suite au Glossaire de Du Cange. »

Cette citation est très exacte. Dans son *Art de Terre chez les Poitevins*, M. Fillon ajoute en note : « Également les *Lunettes des Prinçes* de Jean Meschinot, où cet auteur met en action la Tempérance, la Force, la Prudence et la Justice qu'il fait conseillères des gouverneurs des peuples. Michel Colombe s'est inspiré d'un passage de ce livre lorsqu'il a posé aux quatre angles du tombeau de François II, duc de Bretagne, placé aujourd'hui dans la cathédrale de Nantes, la personnification de ces mêmes Vertus. Jean Bouchet, dans son *Chapelet des Princes* [2], a fait aussi de la Tempérance la pierre angulaire de la bonne conduite des choses de ce monde. »

Nous ferons observer que les classifications qui comprennent les quatre Vertus cardinales, sans aucune préférence pour la Tempérance même, n'ont pas le même caractère que celles où cette Vertu est considérée en quelque sorte comme le centre de toutes les autres. Ce rang appartient bien plus légitimement parmi ces Vertus à la Justice. A l'*Arena* de Padoue, c'est en effet la Justice couronnée que Giotto a fait siéger sur son trône entre les trois Vertus cardinales et les trois Vertus théologales. S'il avait prétendu ainsi la présenter comme étant supérieure même à ces Vertus qui ont directement Dieu pour objet, il devrait en être blâmé, mais telle n'a point été son intention ; pour lui, il s'est agi seulement de faire régner la Justice sur la vie chrétienne par le moyen de toutes ces Vertus fondamentales.

La Justice, pour la même raison, résume mieux les quatre Vertus cardinales que ne peuvent le faire aucune des trois autres ; la Prudence servant à conduire à la Justice, la Tempérance et la Force à s'y maintenir. Effectivement sur la châsse en cuivre émaillée de saint Gudufle à Maëstricht, au XIIIe siècle, on avait choisi la Justice pour accompagner les trois Vertus théologales dans les quatre lobes d'un médaillon quadrilobé qui contenait, dans un cadre central, une

[1] Niort et Paris, 1864, in-4°, p. 125.

[2] Adressé au jeune Charles de la Trémouille, et compris dans les *Opuscules* du Traverseur des voies périlleuses, 1517, in-4°.

figure de la Vérité [1]. Et celle-ci même, représentée par un guerrier armé d'une épée et d'un bouclier, ne semble être, dans un sens plus élevé, qu'une justice souveraine, la justice de Dieu.

Ce n'est, croyons-nous, qu'à l'époque de la Renaissance que la Tempérance a été considérée comme Vertu principale. Ne serait-ce pas un effet de l'ascendant qu'avaient pris alors les idées païennes? Une certaine philosophie, avant l'avènement du Christianisme, avait facilement tendu à faire consister la vertu même dans une jouissance modérée des choses de la vie, jouissance qui va à satisfaire ses passions, même ses passions coupables, avec assez de mesure pour ne pas altérer sa santé et ne pas troubler la société par de grands désordres. C'était, dans ce cas, du pur épicurisme.

Telle n'était pas assurément la morale du pieux Cordelier de Fontenay. On le verrait au besoin, sans consulter son livre, par la seule inspection de la figure emblématique qu'il a inspirée et le rôle prépondérant qu'y prennent les trois Vertus monastiques d'une part, la Patience de l'autre, par-dessus la Tempérance. Si cependant il a fait placer cette Vertu au centre de la composition, quoique dans une situation subordonnée, n'est-ce pas que la morale qui avait quelque tendance à prévaloir dans un milieu très voisin de lui, puisqu'il avait Rabelais pour confrère dans son couvent, avait un peu déteint sur son esprit, en ce point pour lui très accessoire.

En dehors même de l'époque où M. Fillon a rencontré les exemples qu'il nous a cités, nous n'en avons point trouvé d'autres d'une prépondérance quelconque accordée à la Tempérance. Au Moyen-Âge, depuis le temps de Charles le Chauve, où apparaît la première représentation des quatre Vertus cardinales, nous n'en avons aperçu aucune trace qu'il nous ait été possible de signaler. Postérieurement de même, et notamment parmi les 150 exemples et plus de représentations de Vertus, la plupart des XVIIe et XVIIIe siècles, que Mgr Barbier de Montault a recueillis dans la seule ville de Rome [2], il n'en est aucune où la Tempérance prime parmi ses compagnes. Sur le tombeau du marquis Capponi (1746), dans l'église de Saint-Jean des Florentins, où, pour la première fois, nous la trouvons entièrement

[1] Cahier, *Nouveaux Mélanges d'Archéologie*, t. II, 1874, p. 174; Labarte, *Arts industriels*, pl. CVII; *Annales archéologiques*, t. XX, p. 150.

[2] *Revue de l'Art chrétien*, août 1863, p. 431.

seule, elle a pris un caractère en dehors de toute donnée traditionnelle empruntée, soit au Moyen-Age, soit à la Renaissance. Méditant sur un crâne décharné et sur l'Évangile, elle semblerait la mortification de l'esprit et dérivant de la Foi plutôt que des Vertus cardinales.

Classer les Vertus selon l'ordre des Vertus théologales et cardinales, est assurément ce qu'il y a de mieux en iconographie comme en morale. S'il y a lieu de les représenter en plus grand nombre, on peut recourir aux dérivés de ces Vertus principales, d'une manière non moins méthodique. L'ordonnance de la composition par exemple demande-t-elle huit représentations? On n'a pu rien de mieux que d'ajouter, aux trois Vertus théologales, ou l'Humilité, base de toutes les Vertus chrétiennes, ou la Vertu de Religion, leur couronnement. Au XIVe siècle, André de Pise a donné, sur la plus ancienne porte du baptistère, à Florence, un exemple remarquable du premier mode d'association. Trois du second ont été recueillis à Rome, par Mgr Barbier de Montault, parmi les œuvres du XVIIe siècle.

Orcagna, sur le tabernacle d'*Or-San-Michele* à Florence, a donné un excellent modèle de classement des Vertus, en représentant, en l'honneur de la sainte Vierge, d'abord aux premières places, les trois Vertus théologales, puis ensuite, rangées deux à deux à côté de chacune des Vertus cardinales, les Vertus qui en dépendent. C'est en général le XIVe siècle, suivi en cela par le XVe, qui a été le mieux inspiré sous ce rapport. Il le doit, croyons-nous, à l'influence de S. Thomas d'Aquin, qui, au XIIIe siècle, chez ses contemporains, n'avait pas eu le temps de s'infiltrer aussi bien dans les choses de l'art. Plus anciennement on avait suivi plutôt les errements tracés par Prudence dans sa *Psycomachie*, où, après le rang très rationnel donné à la Foi qui débute en combattant contre l'Idolâtrie, on ne voit pas trop pourquoi elle est suivie successivement de la Pudeur, de la Patience, de l'Humilité, de la Sobriété, de la Générosité et de la Concorde, dans leurs combats contre les Vices contraires, préférablement à tant d'autres Vertus qui auraient pu également être choisies.

[1] *Revue de l'Art chrétien*, 1863, p. 497; 1864, p. 265, 329.

Puis, voilà qu'à l'époque de la Renaissance reparaît trop souvent une sorte de confusion à laquelle on essaie de remédier quelquefois par de nouveaux arrangements, comme celui qui, chez nous alors, accorda à la Tempérance le rôle qui a donné lieu à ces observations.

Comte Grimouard de Saint-Laurent,
Membre de la Société de Saint-Jean.

QUELQUES NOUVELLES INDICATIONS

SUR LES IMAGES DU SACRÉ-CŒUR

Jusqu'à la fin de cette correspondance où, par l'intérêt qu'il nous avait témoigné à nous et à nos études, il nous avait fait tant désirer et un peu espérer une meilleure issue, M. Fillon nous a entretenu des images du Sacré-Cœur, cherchant à nous indiquer à ce sujet des documents nouveaux. Le 22 février 1881 notamment, il nous signalait un blanc de Charles VII, frappé alors que ce prince n'était encore que Dauphin (1417-1422), et dont voici l'indication :

(Un cœur surmonté d'une croix) KAROLVS + DALFINVS + VIANENSIS.
— Écu écartelé de France et de Dauphiné dans le champ.
R' + SIT + NOMEN + DNI + BENEDICTVM.
— Croix cantonnée au 1er et 4e d'une fleur de lis ; au 2e et 3e d'un Dauphin.

Ce cœur, surmonté de la croix, est antérieur, comme le faisait observer notre correspondant, à ceux que nous avions pu citer dans les mêmes conditions, Nous ne croyons pas d'ailleurs que la croix le désigne comme étant le cœur de Notre-Seigneur ; mais le cœur étant celui du fidèle, cette croix dit l'attachement de celui-ci à la foi chrétienne.

Dans une dernière lettre, datée du 19 mars, qu'il n'avait pu que dicter, M. Fillon nous indique encore les deux documents suivants : « Le premier, disait-il, est une sorte d'hymne composée par Savonarole, le 15 juillet 1497, *ad infiammare il core al divino amore;* le second est une vignette sur bois, insérée dans l'édition originale de la *Déclaration du mystère de la croix* par le même Savonarole, où se voient des légendes analogues à celles inscrites sur les cœurs emblématiques du commencement du XVIe siècle. Comme je possède ces rares brochures, je les tiens à votre disposition. » Nous avions accepté cette offre obligeante, mais malheureusement elle n'a pu avoir son effet.

D'un autre côté nous devons à Mgr Barbier de Montault la connaissance d'une estampe gravée par Bombelli, et reproduisant le tableau qui passe pour être la plus ancienne représentation du Sacré-Cœur à Rome. Ce tableau est dans l'église de Saint-Silvestre in Capite, où la fête du Sacré-Cœur est célébrée très solennellement.

L'estampe porte en titre : *Copia della Sacra immagine del SSmo Cuor di Gesu, che si venera fin dal Mese di Maggio* 1792 *nella chiesa del Monast° di S. Silvestro in Capite fatta dipingere da una pia Religiosa di detto Monastero.* « Copie de la très sainte image du très « saint Cœur de Jésus, qui se vénère depuis le mois de mai « 1792 dans la vénérable église du monastère de Saint-Silvestre-in « Capite, qui a été peinte par les soins d'une pieuse religieuse du « dit monastère. » (Couvent des Clarisses à Rome, actuellement supprimé.)

Cette estampe représente au milieu un cœur affectant approximativement des formes anatomiques ; il est atteint de la blessure, ceint horizontalement de la couronne d'épines, entouré de flammes et surmonté d'un calice qui porte l'hostie sacrée chargée du monogramme IHS accompagné de trois clous ; de ce cœur jaillissent des rayons qui remplissent tout le champ du tableau et vont se répandre sur le globe terrestre ; il est adoré par un séraphin en pied et par trois têtes angéliques. Un autre ange étendant les bras paraît le proclamer et attester ainsi l'efficacité de la dévotion au divin Cœur.

La note suivante est de l'obligeant prélat si connu des lecteurs de cette *Revue* par l'abondance et l'intérêt de ses observations et dont nous ne sommes ici que l'écho :

« La dévotion du Sacré-Cœur à Rome a commencé dans la petite « chapelle des Mariniers de *Ripa grande* et de là elle a été transpor- « tée à Sainte-Marie-in-Capella. »

« Dans la Concession de l'office du S.-C., Clément XIII n'a tenu « compte que de la dévotion existante, sans se préoccuper de son « origine à laquelle il ne fait pas la moindre allusion. (Voir les « *Analecta*, Historique du culte public du Sacré-Cœur. »

Comte Grimouard de Saint-Laurent,
Membre de la Société de Saint-Jean.

LE CHRIST DEVANT PILATE

TABLEAU DE MUNKACSY

Nous donnons aujourd'hui, grâce à l'obligeance de M. Siedelmeyer, une photographie du tableau de Michel Munkacsy, sur lequel nous avons publié un article dans le dernier numéro.

Une peinture où domine le dessin, comme chez Raphaël, Ingres, Flandrin; où domine le clair-obscur, comme chez Léonard de Vinci, Rembrandt, peut être suffisamment représentée par une gravure ou une photographie. Mais la ligne et l'opposition du blanc et du noir ne peuvent donner une idée satisfaisante d'une œuvre qui brille par le coloris.

C'est le cas du chef-d'œuvre de Munkacsy.

Nos lecteurs trouveront ici l'ordonnance générale du tableau, la vigueur du dessin, et, en se servant de la loupe, l'expression approximative des figures. La tête du Sauveur est la moins bien rendue par la photographie obscurante, précisément parce que cette tête est la plus lumineuse de toutes.

Cette image suffit, cependant, pour donner une idée du double contraste admirablement conçu par le peintre :

Entre le juge divin, et le juge inique et lâche;

Entre la sérénité du Juste, et l'universel désordre de tant d'âmes enfiévrées et fanatisées, ameutées par l'esprit d'erreur contre la vérité.

Les prêtres juifs auraient cru se souiller en mettant le pied dans le prétoire romain. Pourtant le peintre a nommé *Caïphe* l'accusateur grandiose qui donne l'impulsion au *gueulard* plébéien. Il semble que ce soit là une fausse note historique dans un tableau

qui vise à l'exactitude réaliste. Munkacsy n'a fait, en ceci, que suivre l'exemple des peintres mystiques : Frà Angelico a mis saint Jean-Baptiste au pied de la croix. C'est là une convention permise, car elle donne un sens plus profond au tableau réel à l'aide d'une figure symbolique. Caïphe était bien là, *en esprit*, lui, le prince des prêtres ; lui qui avait dit ce mot fatidique : « Il est expédient qu'un homme périsse pour le peuple. »

Le personnage assis, obèse et quelque peu louche, est nommé *le Pharisien*. Nous persistons à y voir, de préférence, le *Sadducéen*. Et voici pourquoi.

Un écrivain Israëlite, fort autorisé parmi ses coreligionnaires, M. Cohen, dans une analyse très déliée des diverses sectes juives, dit que les Sadducéens étaient, en Israël, les riches et les voluptueux, qui, ayant voyagé en Grèce et en Orient, avaient introduit à Jérusalem toutes les corruptions d'Athènes et de Babylone. Beaucoup de journalistes et d'amateurs ont appelé ce personnage le *Viveur*, *l'Oriental*, *le Turc*. Ce double témoignage justifie notre point de vue.

Le *Christ devant Pilate* est exposé à Vienne ; d'où il ira à Pesth, où les Hongrois préparent une réception royale à leur illustre compatriote. Puis, après avoir fait son tour de l'Europe, le tableau passera en Amérique. Au Moyen-Age, des troupes dramatiques nomades allaient ainsi représenter à la ronde les *Mystères de la Passion*. Puisse l'œuvre de Michel Munkacsy produire partout l'effet d'édification si désirable, convertir les âmes du Césarisme au Christianisme ; et puisse, selon le mot d'un poète,

« Devant ce beau Christ ascétique
« Le Monde tout entier sceptique
« Se reprendre à penser à Dieu ! »

G.-D. LAVERDANT,
Membre de la Société de Saint-Jean.

ces de salut, sept dons du Saint-Esprit, comme aussi sept péchés capitaux. Le nombre sept revient sans cesse également dans l'Ecriture sainte et dans la Liturgie, et toujours pour représenter quelque chose de grand, de mystérieux. N'était-il pas naturel dès lors que la piété s'emparât à son tour de ce nombre, et le fît tourner à l'avantage spirituel des âmes? Aussi pour n'en citer qu'un exemple, la ville de Rome, le centre de la catholicité, présente-t-elle dans son pourtour sept basiliques principales, dont la visite est particulièrement recommandée aux pieux pèlerins et aux fidèles, en raison des grands saints auxquels elles ont été dédiées, et des précieuses indulgences qui ont été attachées à cette visite. Serait-ce au retour d'un pèlerinage aux Saints Lieux de Rome, que nos pieux ancêtres, qui l'entreprenaient fréquemment (la chose est assez prouvée), auraient formé le dessein d'établir dans leur propre pays quelque chose d'analogue. L'auraient-ils fait dans le but de retrouver chez eux un souvenir de ces sept chères Basiliques, où ils avaient prié avec tant de ferveur, où les grâces du ciel avaient coulé avec tant d'abondance sur leurs âmes saintement avides des biens de l'ordre surnaturel?

Nous l'ignorons, aucun document arrivé à notre connaissance ne le dit d'une manière explicite ou implicite; mais la chose n'est nullement impossible pour qui connaît combien profonds et ardents étaient les sentiments de la foi et de la piété chez nos pères. D'ailleurs il est naturel de penser que les anciens Bretons se voyant honorés du nombre *sept* dans leurs sièges épiscopaux, et remarquant en outre que chacun de ces sièges était placé, au nom du ciel, sous la protection d'un thaumaturge d'un éclat et d'une vertu extraordinaire, en auront pris occasion d'honorer en commun ces protecteurs célestes de la contrée, et d'entourer de la sorte le mystérieux nombre septénaire de nouveaux hommages de vénération.

Tels sont, selon toute probabilité, les motifs principaux, qui ont donné naissance à la dévotion des Sept Saints de Bretagne. Venons maintenant à rechercher ce que nous apprend l'antiquité sur l'origine de cette dévotion, et sur le pèlerinage auquel elle a donné lieu.

Le plus ancien fait relatif au culte collectif rendu aux principaux saints de l'Armorique, est celui d'une pieuse bretonne du Xe siècle, qui professait une dévotion particulière pour trois des saints en

question, savoir : Samson, Paul de Léon et Malo. Faut-il voir là une première ébauche de la dévotion aux Sept Saints de Bretagne ? La chose paraît assez probable, mais le texte ne renferme cependant rien, dans sa teneur littérale, qui puisse nous éclairer d'une manière positive sur les origines de la dévotion dont nous nous occupons [1].

Il faut arriver au XIIe siècle pour trouver à cet égard un témoignage aussi formel et aussi explicite qu'on puisse le désirer. Nous le trouvons consigné sur le dernier folio d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale. Les caractères graphiques de ce manuscrit et d'autres indices déterminent nettement l'époque de sa scription, d'après les maîtres dans l'art de la paléographie [2]. Voici ce texte dans sa teneur originale :

NOMINA VII SCORUM (SANCTORUM) BRITANNIÆ

BRIOCUS (1), SANSON (2), MACHUTUS (3), SEU MACLOVIUS, PATERNUS (4), CORENTINUS (5), PAULUS (6), TUDUALUS (7) [3].

Chacun des noms occupe sur le manuscrit la place que nous lui donnons ici. Les numéros d'ordre, que nous avons reproduits, appartiennent au calligraphe; ils ont été tracés en chiffres arabes, et se trouvent accompagnés d'un encadrement qui, bien qu'assez grossier, dénote cependant certains goûts artistiques chez celui qui tenait la plume,

Tout commentaire sur le sens et la portée de ce texte serait d'ailleurs inutile. Malgré sa brièveté et son laconisme, il résout le problème que nous agitons, avec une clarté et une autorité qui défient tout doute et toute discussion. Impossible par conséquent de se tromper désormais sur les *noms et qualités* des SEPT SAINTS DE BRETAGNE. Ces vénérables personnages ne sont autres, comme il a été déjà dit, que Samson, premier évêque de l'ancien siège de Dol, Brieuc, premier évêque également de la ville qui porte son nom, Malo, Paterne, Corentin, Paul et Tugdual, gloires principales des sièges d'Aleth, de Vannes, de Quimper, de Léon et de Tréguier, qui

[1] *Acta SS. Bolland.*, t. II, Jan. *Vita S. Genulfi*, lib. II, n. 17.

[2] Catalogue imprimé des Ms. latins de la Biblioth. nationale, n° 5275.

[3] Biblioth. nation. Ms. latins, n° 5275, fol. final, traduction française. — Noms des sept saints de Bretagne : Brieuc, Sanson, Malo, Paterne, Corentin, Paul et Tugdual.

existaient avant eux, mais qu'ils ont entourés d'un éclat incomparable par l'éminence de leur sainteté, le nombre et la grandeur de leurs miracles.

Le XIIIe siècle et les âges suivants nous fournissent beaucoup de témoignages analogues au précédent, et desquels il résulte que les *Sept Saints de Bretagne* n'ont pas cessé depuis lors et jusques en 1789 d'être l'objet d'une vénération universelle dans tout le pays.

Voici d'abord, en 1225, Guillaume Le Borgne, d'une illustre famille des environs de Lannion, qui, par acte de dernière volonté, fait don d'une somme de cent livres à toutes les chapelles placées sous le vocable des *Sept Saints de Bretagne* [1].

Quelques années plus tard, Geoffroi de Sorey en Pléhèrel, accorde une aumône de douze deniers à ces mêmes sanctuaires [2].

L'*Enqueste* de Canonisation de S. Yves (XIVe siècle) n'est pas moins explicite sur le sujet qui nous occupe. Ainsi le témoin trente-cinquième, Hamon de Toull-Efflamm en Plestin, pèlerin infatigable comme la France en comptait beaucoup à cette date, nous déclare sans détour que, non content de visiter Rome et Compostelle, il a semblablement accompli, et même à diverses reprises, le pèlerinage des SEPT SAINTS DE BRETAGNE, avant de s'enfermer dans une cellule de reclus pour y passer le reste de ses jours [3]. On ne pouvait terminer plus dignement une vie toute consacrée à la prière et à la pénitence.

Un autre témoin, la dame MARGILE THAOR de Lanmeur près Morlaix, figure aussi dans le même document et nous apprend qu'elle avait semblablement accompli, avec une compagne de son sexe, le pèlerinage des Sept Saints de Bretagne et visité les BASILIQUES dédiées à chacun d'eux [4].

Ce terme de BASILIQUE est remarquable. A cette date il désignait ordinairement l'église cathédrale d'un Évêché, celle où l'Évêque siégeait en personne. Or, de fait, sur les sept églises, dont la visite

[1] *Preuv. de Bret.*, t. I, c. 828.

[2] *Anc. Évêchés de Bret.*, t. III, p. 127.

[3] Hamo Toll-Efflamus reclusus... peregrinationes quasdam (olim) fecit ad LIMINA APOSTOLORUM, ad B. JACOBUM... nuper rediit de ultima peregrinatione de SEPTEM SANCTIS BRITANNIÆ. (*Acta SS.*, t. IV, Maii, p. 548, n° 21.)

[4] Peregrina ibat cum socia ad BASILICAS Septem Sanctorum Britanniæ. (*Ibid.*, n°s 43 et 51.

était requise pour le pèlerinage des Sept Saints de Bretagne, six étaient épiscopales, savoir : celles de Dol, de Saint-Malo, de Saint-Brieuc, de Tréguier, de Saint-Pol de Léon et de Quimper. Celle de Saint-Paterne de Vannes était la seule qui ne fût que paroissiale.

Le XIVe siècle nous offre encore l'exemple du noble chevalier Rolland de Dinan. Ce seigneur, l'un des plus considérés de tout le duché Breton, professait une telle dévotion pour les Sept Saints de Bretagne que, dans son testament, non content d'étendre ses libéralités à chacune de leur basilique, il les répandit semblablement sur ceux qui étaient préposés à la garde de ces sanctuaires et qui avaient mission d'y maintenir la décence et la pompe du culte [1].

Au commencement du siècle suivant, le Duc de Bretagne, Jean V, eut la piété d'accomplir en personne le Pèlerinage des Sept Protecteurs principaux de son peuple, et se fit accompagner dans cette occasion par le sire de Porhoët [2], l'un des plus hauts membres de la féodalité bretonne.

C'est assez dire que cette dévotion continuait d'être en grand honneur malgré les troubles de tout genre et les guerres dont le pays avait tant souffert dans les années précédentes.

La preuve authentique s'en trouve encore dans une triple enquête, qui fut faite à Vannes en 1400, 1401 et 1402. Cette enquête avait pour objet les privilèges et les revenus du chapitre cathédral de cette ville, et par conséquent ce qu'il percevait sur l'église Saint-Paterne, l'une des stations du pèlerinage dont nous traitons. Or, le revenu qui en provenait s'élevait annuellement à cent livres, et comme chaque pèlerin n'offrait ordinairement qu'un denier, en faisant le calcul, on arrivait à une moyenne de 30 à 40,000 pèlerins par année [3]. Dans le même siècle, Pierre Lebaud, aumônier de la duchesse Anne et chanoine de Saint-Tugdual de Laval, employait ses loisirs à recueillir les éléments de son grand travail historique sur la Bretagne. Or, parmi les documents de divers genres auxquels cet auteur si estimé a fait des emprunts plus ou moins considérables, il faut citer la Légende des Sept Saints de Bretagne, et bien que les critiques ne soient pas d'accord pour savoir ce qu'il faut entendre ici par

[1] *Anc. Évêchés de Bret.*, t. VI, p. 212.

[2] D. Lobineau, *Hist. de Bret.*, t. I, p. 538.

[3] Luco, *Notice sur le pèlerinage du Tro-Breiz ou Tour de Bretagne.* Vannes, 1874.

ce mot de LÉGENDE, pour savoir s'il s'agit d'un travail rédigé spécialement à l'effet de renfermer dans un seul et même récit la biographie des sept personnages en question, ou s'il ne serait pas plutôt question d'un recueil dans lequel se trouvait juxtaposé le texte original de la vie particulière de chacun de ces sept saints; ce qui ne saurait être douteux pour aucun de ceux qui ont lu avec soin l'ouvrage de l'historien, c'est qu'au jugement de Lebaud les Sept Saints de Bretagne n'étaient autres que les grands évêques dont les noms viennent d'être prononcés.

Les Archives paroissiales de Quintin nous fournissent au XVIIe siècle un document d'un autre genre et non moins significatif à certains égards. Il s'agit de la guérison radicale et subite d'un sieur Le Coniac, bourgeois de Quintin, à la suite d'un pèlerinage à la chapelle des Sept Saints de Plédran (aujourd'hui elle ne s'appelle plus que la chapelle de Saint-Laurent). Les noms particuliers des Sept Saints ne sont point allégués dans ses documents, mais le fait méritait cependant d'être recueilli [1].

Le même siècle nous fournit encore bien d'autres témoignages et des témoignages d'une autorité irrécusable. Il nous suffira d'en apporter trois nouveaux, celui de l'hagiographe breton Albert Le Grand, celui du vénérable P. Maunoir, et celui du P. Champion. Le premier nous parle, à diverses reprises, des Sept Saints Bretons dans sa *Grande Vie des Saints de la Bretagne Armorique*, et ne laisse jamais planer le moindre doute sur leurs noms et leurs qualités. Le second n'est pas moins explicite, comme en fait foi ce passage de sa curieuse épitre à S. Corentin, qu'il appelle le *Prince des Sept Saints de Bretagne*. Il s'y exprime en ces termes : « Dieu a « envoyé dans ces dernières limites de la Gaule Celtique sept bril- « lantes lumières pour dissiper les ténèbres de l'infidélité : S. Paul « en Léon, S. Tugdual en Tréguier, S. Brieux en Saint-Brieuc, « S. Malo en Aleth, S. Samson en Dol, S. Paterne en Vannes et « vous en Cornouaille [2]. »

Quant au P. Champion, il a traité et résolu en quelque sorte *ex professo* la question qui nous occupe. Interrogé en effet à cet égard

[1] Renseignement communiqué par notre confrère, le R. P. Dom Alphonse Guépin.

[2] V. Kerdanet, éditeur d'*Albert le Grand*, p. 798.

par les Bollandistes, dont il était l'un des correspondants assidus, il étudia ce point d'hagiographie avec tout le soin qu'il méritait, et n'hésita pas ensuite à déclarer, comme nous venons de le faire, que les Sept Saints de Bretagne n'étaient autres que Samson de Dol, Malo d'Aleth, Brieuc, Tugdual, Paul Aurélien, Corentin et Paterne [1].

Survint le XVIIIe siècle, époque malheureuse d'innovation, d'oubli des traditions du passé. Un des oratoires dédiés à nos Sept Saints, celui de Blouaret, ayant été alors (1720) reconstruit à neuf dans son entier, un artiste mal inspiré s'avisa d'y représenter sur la pierre non plus Samson et ses compagnons, mais les Sept Dormants d'Ephèse [2]. Or cette erreur de détail mérite d'autant moins d'être prise en considération, qu'à la même époque l'autel des Sept Saints de la cathédrale de Quimper ayant été également refait, l'artiste chargé de l'ornementation y représenta nos sept Evêques, et eut soin de donner à chacun d'eux son attribut distinctif [3]. Il reste donc établi que, sous le nom des Sept Saints de Bretagne, l'antiquité a toujours désigné sept personnages honorés de la dignité épiscopale, et sinon tous fondateurs, au moins gloire principale de la circonscription ecclésiastique qu'ils ont eue à régir.

De nos jours encore, les archéologues, qui ont étudié un peu à fond l'histoire du pays, sont de ce sentiment [4], et la question de savoir quels pouvaient être les titulaires des oratoires dédiés aux Sept Saints de Bretagne, n'a jamais été une question pour eux. Elle n'en sera plus une non plus, nous en avons la confiance, pour aucun de ceux qui auront pris la peine de nous lire. Car après des témoignages aussi formels que ceux qui nous ont été fournis par le manuscrit du XIIe siècle cité plus haut, par l'enquête de canonisation de S. Yves, etc., rien ne pourrait plus paraître sûr en histoire, s'il était permis de continuer à ne voir dans les Sept Saints de Bretagne que des personnages mythiques et imaginaires.

Dom François PLAINE.

[1] *Supplem. Bollandian.* Ms. n° 70. Lettre de 1683.

[2] Gaultier du Mottay, *Petite Géograph. des Côtes-du-Nord*, art. *Plouaret.*

[3] Lemen, *Monographie de la cathédrale de Quimper*, p. 189-195.

[4] Kerdanet, *Vies des SS. de la Bretagne Armorique;* Pol de Courcy, *Itinéraire de Saint-Pol de Léon à Brest;* Gaultier du Mottay, *loc. cit.*, etc., etc.

L'ÉGLISE DE GENSAC

(CHARENTE)

L'un des monuments historiques les plus coquets du canton de Segonzac, l'église de Gensac, vient de subir de graves dégâts causés par l'orage qui a éclaté sur la contrée le 27 février 1882. La foudre est tombée sur son clocher dont elle a percé la flèche en deux endroits, du côté du couchant. Le fluide a glissé extérieurement sur le mur du chœur dans lequel il a trouvé un passage et il a pénétré à l'intérieur de l'édifice au-dessous de la grande fenêtre, en y faisant une trouée assez considérable. L'autel de la Vierge, adossé à la muraille traversée par l'électricité, a été ébranlé et endommagé; les chandeliers ont été jetés sur le pavé ; la statue et les vases pour les fleurs ont été complètement brisés, la flèche est lézardée jusqu'à sa base, et s'il ne paraît pas y avoir *periculum in modo* à fréquenter l'édifice, il est du moins en un état qui demande les plus prompts secours; aussi M. l'architecte-inspecteur des édifices du diocèse a-t-il dû immédiatement informer la Commission des monuments historiques.

Nos pauvres églises de la Charente ont vraiment bien du malheur. Après celle de Roullet, celle de Montbron, aujourd'hui celle de Gensac, recevant tour-à-tour la visite de la foudre et en supportant tour-à-tour les désastreux effets. Mais aussi me suis-je bien des fois demandé pourquoi si peu de ces édifices sont-ils surmontés de paratonnerres, alors qu'eux plutôt que tous autres devraient être munis de ces instruments préservateurs.

La science expérimentale a en effet démontré que l'électricité s'accumulant éminemment aux pointes, et les clochers étant généralement surmontés de flèches pyramidales, elles-mêmes surmontées

de croix ou d'emblêmes métalliques, la foudre se trouvait naturellement attirée par ces points élevés qui, de plus, abritent des cloches d'airain, elles-mêmes chargées d'électricité dans une atmosphère saturée de l'élément contraire.

Voici en quelques mots bien des raisons qui me permettront de dire que nulle part, mieux que sur un clocher, ne saurait être placée la pointe de platine dont Franklin découvrit naguère la nécessité.

Ceci étant dit, parlons un peu de l'église de Gensac.

Elle est du XIIe siècle, ou plutôt la nef appartient à cette époque, et si ses titres d'origine ont été dispersés ou anéantis par le temps, l'œil de l'archéologue ne saurait se tromper sur son âge. Elle est formée de quatre coupoles qui, nous dit M. Michon, ayant été détruites ou endommagées pendant les guerres de religion furent successivement restaurées en 1724, 1738, 1739, 1740 [1].

Le sanctuaire est ogival en deux travées à nervures, beaucoup plus large que la nef. Son clocher remarquable a été récemment rehaussé d'un étage et couronné d'une élégante flèche; mais ce qui fait la valeur de ce monument très intelligemment restauré de 1850 à 1854 par notre compatriote M. Abadie, c'est sa façade à trois étages surmontée d'un fronton triangulaire. Le rez-de-chaussée est orné de trois arcades, le premier étage de cinq, le second de six. Au-dessus de ce dernier règne un entablement sur lequel est élevé le fronton chargé d'une fort belle croix pattée, le tout dans le goût du meilleur roman du XIIe siècle.

A côté de l'édifice et comme sortant de dessous, une source issant en bouillonnant d'un gouffre insondable sort assez abondante pour former dès son départ une petite rivière.

La terre de Gensac appartenait anciennement à la famille de La Rochefoucauld dont quelques membres furent inhumés dans l'église.

W.-J^h MALLAT.

[1] Statistique monumentale.

TRAVAUX DES SOCIÉTÉS SAVANTES

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS. — Le P. de la Croix, membre de la Société des antiquaires de l'Ouest, vient de communiquer à l'Académie des inscriptions et belles-lettres le résultat des fouilles entreprises par lui, à Sauxay, dans le département de la Vienne, sur les bords de la petite rivière de la Vonne. Ces fouilles ont mis à jour un groupe important de substructions antiques, parmi lesquelles on retrouve les vestiges d'un grand temple précédé d'un vaste préau, entouré d'édifices importants dans lesquels on a reconnu des hôtelleries, un balnéaire, un théâtre.

Le préau est au centre et continue le quadrilatère formé par le temple. Au milieu du préau s'élevait une rotonde, abritant sans doute la statue d'une divinité. La façade du temple mesure environ 77 mètres. On accédait aux portiques qui entouraient cette énorme construction par trois escaliers, appuyés à la façade. Celle-ci est décorée d'une splendide colonnade composée de dix-huit fûts cannelés. Les chapiteaux sont d'une grande beauté et d'une originalité remarquable. Après avoir franchi la ligne de cette première colonnade, on arrivait à un vestibule orné d'un triple rang de vingt-deux colonnes. Au-delà du vestibule s'étendait, au milieu d'un vaste déambulatoire, fermé par un double rang de colonnes, l'espace occupé par le temple proprement dit.

Ce temple est en forme de croix grecque, dont le centre est occupé par une rotonde octogonale, qui renfermait l'image de la divinité principale. Les quatre bras de la croix étaient des vestibules; le pied était le lieu du sacrifice. Un conduit, dont la destination n'est pas sans mystère, dont la largeur suffit au passage d'un homme, dont la hauteur atteint deux mètres, communiquait avec la rotonde, par conséquent avec la statue.

Le balnéaire est situé à l'extrémité du préau opposée à la façade du temple. Ces thermes occupaient une largeur de 114 mètres. Dans une des caves de la construction, prend naissance une obscure galerie, conduisant discrètement à l'entrée d'un édifice composé de 19 petites chambres, pré-

cédées de deux salles. Son usage est suffisamment expliqué par son exacte ressemblance avec une construction de Pompéi, qui n'était pas précisément destinée à recevoir des vestales.

Près du temple s'élevait une vaste hôtellerie occupant plus de deux hectares de superficie; on y a trouvé un hypocauste (calorifère) admirablement conservé.

Au fond d'un puits, clos par un mur romain du deuxième au cinquième siècle, on a recueilli un noyau de pêche. Ce qui prouve, conformément au témoignage de Columelle et de Pline, que le pêcher avait été importé en Europe par les Perses avant les premiers siècles de notre ère, et non point rapporté d'Orient au treizième siècle.

De l'autre côté de la rivière, au pied du plateau qui domine la vallée, un théâtre semi-circulaire est adossé à la colline. Sa façade mesure 84 mètres: son diamètre central est de 38 mètres. Les deux entrées sont latérales et parallèles à la façade. Il n'y a ni voûtes ni gradins; il devait être en charpente.

Dans les alentours, on ne découvre la trace d'aucun centre de population. Le P. de la Croix suppose qu'en ce point, qui est situé au milieu de la région habitée par les Pictons, se tenaient périodiquement de grandes réunions, ayant un caractère politique et religieux. Les Gaulois y arrivaient en foule, comme on va encore aujourd'hui aux Pardons, pour y faire leurs dévotions et aussi pour festoyer. Les Romains n'ont dû tolérer ces assemblées traditionnelles qu'en y faisant intervenir les dieux du nouveau panthéon, et qu'en se mettant eux-mêmes de la partie. La construction du grand temple paraît remonter au premier siècle.

Jusqu'ici les inscriptions, les médailles n'ont pas surgi du sol; l'exploration est encore muette; mais une foule de points restent à sonder. Il y a lieu de compter sur des trouvailles intéressantes.

Société des antiquaires de France. — M. Héron de Villefosse fait la communication suivante:

« M. Mowat a présenté, au nom de M. François Germer-Durand, le dessin d'un autel carré antique qui, après avoir reçu une inscription païenne, avait été transformé par les Chrétiens et orné du monogramme du Christ. Ce monument, provenant d'Ispignac (Lozère), a été utilisé comme autel chrétien, et le trou carré qu'il porte à la partie supérieure ne peut être que la cavité destinée à renfermer les reliques au-dessus desquelles doivent être célébrés les saints mystères.

« Je mets sous les yeux de mes confrères le dessin d'une table d'autel, carrée, trouvée en Afrique, qui porte également au centre une cavité. C'est

le *loculus* des reliques. Cette table d'autel n'offrirait qu'un intérêt secondaire si elle n'était pas accompagnée d'une inscription gravée sur la tranche même de l'autel et qui apprend le nom du saint honoré dans la basilique près de laquelle elle a été découverte. C'est saint Montanus, martyrisé à Carthage avec ses compagnons, en 259. Le récit de la passion de ce saint se trouve dans les *Acta sincera*, de dom Ruinart. Dans l'église de Carthage on célébrait sa fête et celle de ses comartyrs le 23 mai (X des kalendes de juin). Au sujet de cette inscription, *Memoria sa(n)cti Montani*, je n'ai pas besoin de rappeler la lumineuse dissertation de M. de Rossi sur les *memoriae*, dissertation dans laquelle l'illustre savant a prouvé que les chrétiens d'Afrique non seulement appelaient *memoriae* les tombeaux des martyrs avec l'autel établi au-dessus, mais qu'ils appliquaient plus spécialement ce titre au *loculus* des reliques. Nous avons ici un exemple frappant de cet usage.

Le premier dessin (n° 1) montre la disposition et l'ornement de la dalle carrée qui formait le dessus de l'autel. Cette dalle mesure 1 mètre sur chacun de ses côtés ; elle est reproduite sur la planche au dixième de sa grandeur réelle ; elle a 0m24 d'épaisseur. Le trou rond, au centre de la pierre, a 0m09 de profondeur et 0m25 de diamètre. Le couvercle carré, qui fermait ce *loculus* et qui n'a pas été retrouvé, avait 0m35 de longueur sur chaque côté ; l'épaisseur de la feuillure est de 0m05.

« Le second dessin (n° 2) reproduit très fidèlement la face antérieure de l'autel, avec le monogramme du Christ, les deux palmes et les deux cartels. Le cartel de gauche ne porte pas d'inscription : il aurait sans doute été utilisé si la basilique avait possédé d'autres reliques et les avait placées à côté de celles de saint Montanus. Je croirais cependant plus volontiers que les injures du temps et des éléments ont fait disparaître l'inscription de ce cartel, car lorsque j'ai fait déterrer la table d'autel, elle était posée de champ et la partie gauche apparaissait exposée à l'air. Tout le monogramme, et la partie droite, était enfoui et par conséquent préservé ; le cartel de gauche semblait usé par l'humidité et le frottement. Cet autel est en pierre très friable, sorte de calcaire qui se délite par lames comme de l'ardoise.

« La ruine où j'ai découvert ce précieux monument est située au sud de Tébessa, sur la route de Négrine, au nord du Djebel-Fouâ. On la nomme l'Henchir-el-Begueus. La basilique où se trouvait cet autel est encore très reconnaissable. Elle forme un quadrilatère fortifié, entouré de fossés ; au milieu se dresse une grande arcade très minutieusement décorée, à la façon byzantine, de rosaces, de bandes de petits losanges, de branches de vigne finement enroulées, et supportée par deux chapiteaux corinthiens.

Cette arcade est ornée d'un monogramme inscrit dans une couronne. La table d'autel gisait à moitié enterrée, à quelque distance en dehors de la basilique. Sur un petit mamelon voisin j'ai trouvé beaucoup de sculptures byzantines qui proviennent du même monument: un assez intéressant monogramme du Christ, un fragment d'arc de voûte sur lequel on remarque des lapins se jouant dans des feuillages, de nombreux chapiteaux et des consoles décorées de longues feuilles en éventail formant coquille. Ces grandes feuilles sont disposées chacune dans un compartiment carré; chaque console est ornée sur le côté de quatre compartiments disposés en croix et entourés d'un cadre d'oves. On retrouve cette disposition à la basilique de Tébessa, mais l'exécution des sculptures de l'Henchir-el-Begueus est beaucoup moins fine. »

SOCIÉTÉ CENTRALE DES ARCHITECTES. — Le deuxième volume de ses *Annales*, enrichi de 22 planches, contient : des allocutions présidentielles, des notices biographiques, des rapports, des résumés de discussion et des mémoires parmi lesquels nous signalerons : *De la responsabilité des architectes*, par M. A. Hermant; les *Mosaïques gallo-romaines de Paisy-Gosdon et de Troyes*, par M. Fléchey; *Des industries d'art*, par M. Paul Sédille; *Du rôle de l'archéologie dans les arts décoratifs*, par M. L. de Vesly; l'*Architecture au temps d'Homère*, par M. Ch. Lucas; *Notes avec plans sur les temples ronds et les églises circulaires*, par M. Ch. Lucas, etc.

Nous empruntons à ce beau volume une appréciation de M. Paul Sédille sur l'église Saint-Augustin de Paris, construite par M. Baltard.

« ... Enfin Victor Baltard allait pouvoir réaliser son rêve suprême, élever un temple à Dieu. Il lui fut offert de construire une des nouvelles églises de Paris; il choisit par sentiment celle qui devait être placée sous le vocable de saint Augustin.

« Le fer et la fonte avaient si bien servi l'architecte des Halles, qu'il crut trouver en eux les éléments nécessaires au vaste monument qu'il méditait. Obligé de compter avec les ressources dont il disposait, son esprit hardi et inventif espérait résoudre le problème des temps modernes, l'économie, tout en inaugurant une architecture nouvelle qui lui semblait devoir être la caractéristique de l'époque. Nous ne croyons pas que Victor Baltard ait complètement réussi dans sa généreuse tentative. Malgré la beauté du plan, malgré la noble ordonnance des ensembles, le monument, appuyé sur ses piliers et sur ses fermes de fer et de fonte, semble à l'intérieur tout à la fois grêle et énorme; on sent ce cube immense du dôme central enveloppé de murs minces, et le vide perd son effet imposant, parce que des masses pleines suffisantes ne lui sont pas

opposées. C'est qu'en effet, si la raison s'accommode d'équilibres savamment calculés, les yeux sont rebelles au renversement de la pondération naturelle. Et, par les yeux, les choses vont à l'âme, seule digne et capable de recevoir entières les puissantes sensations produites par l'art spiritualisé. C'est donc à l'âme tout d'abord que doit parler le monument religieux, et si l'art peut ennoblir les formes et les parer de sa beauté, il faut encore que la matière soit digne et que sa mise en œuvre contribue au grandiose de l'ensemble. L'œil est aujourd'hui trop habitué aux grands espaces aisément franchis par le fer pour être frappé d'un dôme dont l'ossature en métal s'accuse honnêtement, et on ne saurait attendre de cet élément nouveau le grand effet des vastes coupoles qui, par leur merveilleux appareil, soutiennent dans l'espace tout un monde de pierres. Si cet effort gigantesque de l'homme pour agrandir la maison de Dieu impressionne vivement, on ne saurait se sentir réellement ému par une conception analogue, mais réalisée facilement et économiquement par le fer devenu en ce temps le serviteur docile de tous les travaux utilitaires modernes.

« Malgré ces réserves, il faut louer dans cette grande œuvre de Victor Baltard de nombreuses parties très réussies, et particulièrement la disposition générale du chœur. Il faut aussi étudier les belles portes en bronze de la façade, portes sans doute inspirées par le souvenir de celles que, trente années auparavant, il relevait à Trani et à Monte Santangelo dans la Calabre. Il faut aussi de l'extérieur admirer le bel effet du grand dôme dont la courbe harmonieuse s'élève superbe au milieu des quatre dômes inférieurs des campaniles latéraux. S'il n'a pas été donné à Victor Baltard d'atteindre entièrement le but qu'il se proposait, l'association du fer et de la pierre comme expression d'un nouvel art monumental, il a du moins l'honneur d'avoir tenté une voie nouvelle qu'à l'avenir seul il appartient de déclarer sans issue ou de révéler ouverte sur des horizons nouveaux. »

Société havraise d'études diverses. — Parmi les nombreux travaux qui figurent dans le dernier volume de ses publications, nous avons distingué une très remarquable Étude de M. l'abbé Lamurée sur l'art et le symbolisme religieux (136 pages). Nous en détachons l'appréciation suivante sur la Renaissance :

« Parmi les causes diverses qui imprimèrent à l'art religieux un mouvement rétrograde, il faut citer en première ligne la Renaissance, entachée, pour le malheur de sa renommée, d'un reflet du paganisme, d'une incrédulité railleuse, et, par-dessus tout, de la corruption antique. Elle fit

faire, sans conteste, à l'art profane, des pas de géant; mais son influence devint fatale à l'art hiératique. Elle préconisa le culte de la forme au détriment de la grâce spiritualiste dont s'étaient inspirés les Cimabué, les Giotto et cent autres avant eux. Rompant avec leur passé, les artistes ne vécurent plus que de la vie des païens d'Athènes et de Rome; ils oublièrent que la beauté reproduite doit être le reflet de la beauté idéale, dont le type est l'humanité ennoblie par le triomphe de l'esprit sur la matière.

« Moins exclusive, sachant allier le souci, le culte de la forme avec ceux du spiritualisme régnant avant sa venue, la Renaissance eût mérité des éloges sans restriction.

« Il faut l'avouer : jusqu'à elle, les artistes chrétiens déprimaient le corps, réservant toutes leurs prédilections pour la tête, qui en est la portion la plus auguste, parce qu'elle est le siège visible de l'âme, parce que là rayonne l'intelligence, là s'élabore la pensée, là se peignent les divers instincts, les sentiments nobles ou condamnables. Ensuite, ils abandonnaient le reste des membres à des mouvements plus ou moins corrects, sous des formes parfois mal comprises, vaguement indiquées. Notons à leur décharge que l'anatomie n'était pas encore connue. La chair s'amoindrissait, s'effaçait presque. D'où il résulte que pour les bien apprécier, il faut avoir une prédisposition au recueillement, partager la haine de ces artistes pour la « matière », sur laquelle ils refusaient de poser la vue ou la main dans la crainte de se souiller. Tout système exagéré provoque après soi une réaction : aussi qu'arriva-t-il ? non plus seulement une lutte, mais une révolution complète. L'art religieux fut mortellement frappé. Le naturalisme victorieux lui ravit l'empire, la science régna sur les lambeaux du cœur qu'elle déchirait.

« Le triomphe de l'art païen fut entier. On revint à la glorification de la chair, à la déification des passions séduisantes, on s'adressa aux sens tout surpris de ce succès d'indépendance remplaçant tout à coup une longue oppression. La Renaissance cherchant le type du beau uniquement sur la terre, dans la femme matérialisée, ou dans le vieil Olympe, rencontra, il faut le dire, et cela avec une inimitable fidélité d'expression, la douceur, la force, l'harmonie, les plus délicates nuances de la carnation, la souplesse des membres, la morbidesse des organes, en un mot toutes les impressions naturelles de l'âme. Elle peignit avec une souveraine perfection, que relevaient la régularité des proportions, le naturel irréprochable des poses, et la merveille d'un ravissant coloris, la beauté humaine et les émotions physiques.

« Loin de nous l'idée de contester l'immense supériorité plastique des maîtres de cette époque. Ils ont possédé au souverain degré le talent du

modelé, la théorie des relations et des contrastes, l'ordonnance symétrique et parfaitement équilibrée des groupes—mais on ne peut nier la différence capitale du caractère de leurs productions — et c'est là la seule thèse que nous veuillions soutenir ici.

« Leur art fut réaliste. Dans ses sujets, la vie semble reportée à l'extérieur; on y cherche vainement la conception philosophique, la conquête, la traduction des sentiments du beau idéal transfiguré par la foi, que Michel-Ange appelait : « *Bello del bello.* »

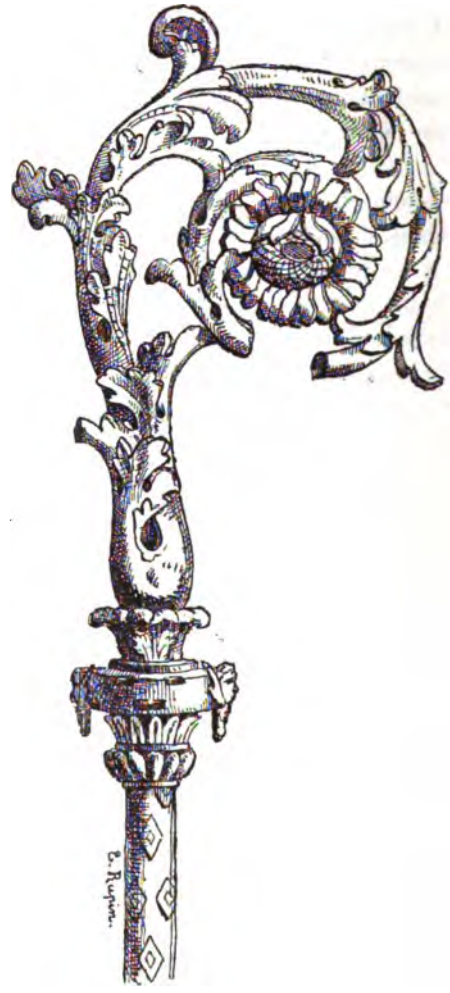
« Les épicuriens de la forme travaillèrent pour les sybarites de la vue —méconnaissant, au détriment universel, cette sentence profonde de Platon : « Il ne faut pas que leurs âmes perdent leurs ailes. — Ils devaient avoir, ils eurent, ils auront encore de nombreux adeptes. Tant il est vrai que le paganisme vit toujours, à l'état latent, au fond du cœur des hommes séduits par l'apothéose des sens et le naturel attrait de la volupté.

« Que devinrent alors les sujets religieux ? On les traita de la manière idolâtrique. De ce moule renouvelé sortirent des hommes magnifiques, des déesses splendides, mais des saints ou des saintes, peu ou point. Au rebours des artistes des catacombes qui, sous quelques aspects de polythéisme, faisaient voir les héros, les dogmes, le symbolisme de la religion naissante, les peintres émancipés, dans leur amour frénétique de l'antiquité, lui reprirent ses types délaissés. Jupiter Olympien devint Jésus-Christ; Apollon s'appela S. Jean, Vénus s'incarna dans la Madeleine. Des courtisanes ou les femmes des peintres remplacèrent les images de la sainte Vierge, si pures, si recherchées, si inspirées. L'Enfant-Jésus, autrefois tout divin, ne fut plus que « l'espiègle d'une maison roturière. » Les saints, les anges, Dieu lui-même, devinrent le portrait des grands personnages de l'époque, des protecteurs ou compagnons des artistes dégénérés. Plus d'inspiration, plus de symbole, plus d'élévation dans la pensée. L'aigle sublime, après s'être élancé dans les airs pour fixer noblement le soleil radieux, rampait à terre : ses ailes étaient coupées. Le mérite ne consista plus que dans l'exécution : on oublia que toute œuvre vraiment belle doit posséder un côté moral. Peu à peu, comme la pierre qui se détache de la montagne et roule jusqu'à la fange du ruisseau, l'art, entraîné par le matérialisme, se vit réduit à n'être désormais qu'un métier. Que voulez-vous ? le peintre parlait chair, là où le christianisme parle esprit ! Bientôt on arriva au scandale des indécences, et tel habitant du paradis, profané déjà par ses ressemblances vulgaires ou outrageantes, fut, à grande honte, représenté dans un état alarmant la délicatesse du regard et la pudeur de la pensée. Tout pour la ligne, tout pour la couleur, tout

pour le sensualisme ! Comment parler de cette effroyable débauche qui osa afficher sa licence jusque sur les parois du saint lieu ? On en vint à une inconvenance si révoltante, qu'involontairement l'œil se baisse et le front rougit quand l'observateur aperçoit ces nudités, ces dévergondages de scènes qui salissent encore aujourd'hui çà et là nos vieux monuments. Que dire de ces sujets risqués, de ces Vierges, de ces Madeleines, dont les cheveux épars cherchent en vain à remplacer un vêtement qu'ils ne remplacent absolument pas, de ces prétendus petits anges, sorte de génies langoureux qui, au profit des passions mauvaises, folâtrent, éveillés et tentateurs, en gambadant autour du type de la chasteté ! Est-il possible de ne pas stigmatiser ces vilenies provoquantes ! »

Société archéologique du Midi de la France. — M. de Rivières, membre correspondant, dit que des travaux d'une grande importance se poursuivent et sont en préparation sur plusieurs monuments de l'Albigeois. M. Hardy, nouvel architecte de la cathédrale d'Albi, espère avoir à sa disposition des sommes considérables pour restaurer les peintures des voûtes, rétablir les statuettes du jubé, entourer le monument d'une grille. Il désirerait aussi relever le mur d'enceinte qui s'élevait au midi de l'église. Il se propose encore de restaurer le donjon de l'archevêché, et il a déjà fait reparaître les assises de briques de la cour intérieure que déshonorait l'universel badigeon jaune. A Saint-Salvy, les restaurations sont aujourd'hui terminées, et elles ont été dirigées avec beaucoup d'intelligence et de goût ; l'autel du XVIIIe siècle est encore en place ; bien qu'il soit d'un aspect très décoratif, il est probable qu'il sera remplacé par un autel en harmonie avec cette restitution si complète, et M. de Rivières propose un autel avec un *ciborium* dans le style du XIIIe siècle. A l'église Saint-Joseph, une des plus heureuses reproductions d'architecture romane qui ait été conçue dans nos provinces, les travaux d'art sont malheureusement arrêtés ; les murailles n'ont pas reçu de ravalement, et il est à craindre que les moellons calcaires ne soient promptement altérés par les intempéries ; il en sera de même des pierres de la façade disposées pour recevoir des sculptures, mais qui n'offriront plus bientôt une prise solide au ciseau du sculpteur. L'église de la Drèche pourra montrer dans peu de mois un ensemble de peintures extrêmement remarquables dues à M. Bénézet. M. de Rivières termine l'exposé de ces travaux en parlant de ceux qui se poursuivent depuis un quart de siècle, et qui sont maintenant près de s'achever à Saint-Michel de Gaillac ; il en loue l'exécution autant que la pensée générale et le symbolisme, qui donnera à toutes les parties de ce monument vénérable une remarquable unité,

Société historique et archéologique de la Corrèze. — Parmi les travaux d'archéologie chrétienne qui figurent dans le tome III du *Bulletin* de cette laborieuse Société, nous remarquons les suivants, dûs à M. E. Rupin : *Coffret en cuivre doré et émaillé de l'église de Saint-Vianne ; Discussion sur la Vierge de Beaulieu ; Croix émaillée du XIIIe siècle ; Crosse eucharistique à Beaulieu.*



Nous donnons, grâce à l'obligeance de l'auteur, une gravure de cette crosse conservée dans l'église de Beaulieu et qui servait jadis à suspendre l'eucharistie au-dessus du maître-autel : « Cette crosse, dit M. Rupin, est en bois sculpté et doré, et se compose de deux parties essentielles :

de la hampe et du crossillon séparés entre eux par un gros nœud richement ornementé; sa hauteur est de 3 mètres. La hampe mesure 1 mètre 68 cent. de hauteur ; elle est ornée d'une série de petits losanges placés les uns au-dessus des autres. Le nœud ressemble à un chapiteau circulaire, placé au sommet de la hampe, comme sur une colonne; il est travaillé avec soin; son tailloir, orné de quatre figurines d'ange, repose sur une corbeille formée par des gaudrons fortement en relief; deux de ces figures ont actuellement disparu. La partie la plus intéressante et la plus caractéristique est sans contredit le crossillon; il s'épanouit en forme végétale, dans le système appelé par le père Martin : *Crosse à tige fleuronnée et à fleur épanonie*, au huitième paragraphe de son étude si curieuse. Le crossillon mesure 33 cent. de hauteur, y compris le nœud; sa largeur est de 77 cent. Il représente une tige arborescente, recouverte de larges feuilles d'acanthe sculptées avec une certaine délicatesse. Il se replie un peu sur lui-même pour se redresser ensuite avec beaucoup de grâce et se terminer par une large fleur, à plusieurs pétales complètement épanouis. Cette crosse n'est pas très ancienne. La nature de ses ornements, la forme cambrée de sa volute ne nous permettent pas de la faire remonter au-delà du XVIIe siècle. Nous sommes même autorisé à lui assigner cette date, si nous comparons les sculptures dont elle est ornée avec celles qui, dans la même église, se font remarquer tout autour du chœur. Ces sculptures sont datées de 1676 à 1692. C'est bien le même travail et le même coup de ciseau, ce sont bien les mêmes artistes qui ont mis la main à ces différentes œuvres. La crosse eucharistique de Beaulieu n'est pas la seule que l'on trouve dans notre pays; notre sympathique confrère, M. l'abbé Poulbrière, nous en a signalé deux autres : l'une dans l'église d'Anriac, l'autre dans celle de Saint-Yrieix; mais celle de Beaulieu est remarquable par son état de conservation. Nous la reproduisons telle qu'elle existe. La hampe est creuse, et dans sa cavité circulait le cordage au moyen duquel on pouvait, par l'effet d'un contre-poids, élever ou abaisser la petite custode dont nous avons parlé. Ce cordage s'enroulait autour de la volute en suivant une rainure que l'on voit encore ménagée dans tout le pourtour de la partie supérieure, et venait ensuite sortir dans le bas, sous la fleur épanouie. »

SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE LAON. — Le tome XXIII de son intéressant *Bulletin* contient le *Rapport* de M. Ed. Fleury *sur l'ensemble des travaux de la Société ;* les *procès-verbaux des séances ;* le *testament de Mme de Pompadour*, par M. Desmarez ; les *Plumitifs du grand Bailli de Vermandois*, par M. Combier ; l'*enseignement secondaire à Laon*, par M. Talée ; *Aulnois*,

par M. Matton ; *Faucoucourt*, par MM. Parmentier et Bérhault ; les *Vitraux de la cathédrale de Laon*, chapitre II, par MM. de Florivot et Midoux. Nous allons emprunter à ce dernier travail la description d'un médaillon de lancette (XIIIe siècle) dont le sujet rappellera les savantes études que M. le comte de Saint-Laurent a publié récemment dans notre *Revue*.

« Ce médaillon représente la scène de la Nativité. Une femme qui n'est autre que la Vierge, voilée et nimbée, est couchée sur un lit, appuyée sur le coude. A droite, une autre femme tient un enfant nouveau-né enveloppé dans ses langes. C'est l'une des sages-femmes Gélome et Salomé, dont il est parlé dans le protévangile de Jacques le Mineur et qui serait venue donner ses soins à la mère et à l'enfant. Dans le fond, sous un portique en plein cintre, brûle une lampe d'assez grande dimension formée de deux godets superposés, soutenus par plusieurs chaînettes à la voûte, du centre de laquelle des draperies relevées en festons s'étendent à droite et à gauche. Ce sujet a été souvent représenté et à peu près de la même manière. Toutefois, à Chartres, on voit dans le fond du tableau et tout auprès de la crèche, portée par des colonnettes, un bœuf et un âne pour rappeler plus exactement la grotte de Bethléem. La crèche est elle-même, singulier contraste, abritée par de grands rideaux d'une riche étoffe du milieu desquels pend une lampe, et qui laisse voir à droite l'étoile miraculeuse. Saint Joseph nimbé est assis au pied du lit.

« Dans le fond de ce médaillon, deux élégantes colonnes à chapiteaux feuillagés supportent une poutre surmontée d'un fronton aigu et de l'extrémité de laquelle retombe une draperie.

« Deux personnages frappent les regards, l'un âgé, coiffé d'un bonnet juif de couleur rouge, assis sur une pierre et s'appuyant des deux mains sur une sorte de béquille ou bâton potencé, de la forme de ceux appelés *tau* à cause de leur ressemblance avec la dix-neuvième lettre de l'alphabet grec. L'autre personnage est une femme qui plonge un petit vase dans un bassin ou cuve circulaire d'assez grande dimension et élevé sur un pied massif dont la forme rappelle celle de certains fonts baptismaux pédiculés.

« Cette cuve, ornée dans son pourtour et à son socle d'une ligne de cabochons ovales et losangés, à toute l'apparence de la pierre ; les hachures intérieures n'ont d'autre objet que d'indiquer la concavité du bassin et ne figurent aucun revêtement métallique lequel n'était, du reste, autorisé qu'exceptionnellement, et lorsque la pierre était trop tendre pour ne pas être pénétrée par l'eau.

« On a vu, dans la préférence donnée, pour les fonts baptismaux, à la pierre sur les autres matières — au Moyen-Age les cuves de plomb, de

cuivre ou de bronze furent rares — un souvenir des textes des livres saints où la pierre semblerait être plusieurs fois représentée comme un symbole de Dieu.

« La scène que nous venons de décrire se rapporte à celle du médaillon n° 3 dont elle n'est que le corollaire. Le vieillard figuré à droite n'est autre que saint Joseph, dépouillé ici, on ne sait pourquoi, du nimbe qui lui appartient. Les artistes du temps ne pouvaient-ils être sujets aux mêmes omissions qui les copistes à qui il arrivait de passer ou de dénaturer un mot dans ces manuscrits parfois si difficiles à déchiffrer.

« La femme qui est auprès de Joseph est encore l'une des sages-femmes dont il a été question plus haut et qui puise de l'eau pour donner des soins au nouveau-né.

« Cette assimilation de l'Enfant divin aux fils des hommes qui paraîtrait aujourd'hui une inconvenance, ne choquait pas les mœurs moins délicates de ces temps éloignés. Peut-être aussi ce réalisme d'exécution avait-il, au regard des âmes simples de cette époque, pour principal objet de faire éclater l'humilité et l'abaissement du Dieu fait homme. Le peintre-verrier n'aurait-il pas voulu aussi rappeler l'efficacité des eaux du baptême dont la forme de la cuve peut, en effet, donner l'idée. Cette dernière interprétation trouve sa confirmation dans le *Guide de l'Art chrétien* (t. III, p. 407.)

« Dans la chapelle de Notre-Dame du Chevet, qui renferme les plus anciens vitraux de la cathédrale du Mans, on voit également, dans le septième panneau où est figurée la première enfance de Jésus, des servantes le tenant en partie plongé dans une cuve baptismale. Au contraire, à Saint-Quentin, dans la lancette de gauche de la chapelle de la Vierge, le vitrail, également du XIIIe siècle, représente, au premier plan, la Vierge étendue sur un lit, au douzième plan l'Enfant-Jésus dans son berceau au-dessus duquel apparaissent les têtes du bœuf et de l'âne. Sur la droite, un ange parle à un berger suivi de moutons, un autre ange aux ailes déployées adore l'Enfant dont l'autorité et la puissance sont ainsi également reconnues par le ciel et la terre.

« L'absence du bœuf et de l'âne qui, à un titre historique ou purement symbolique, ont trouvé place dans les plus anciennes représentations de la Nativité et notamment dans la plupart des verrières, doit être particulièrement remarquée à la cathédrale de Laon. »

Académie d'archéologie de Belgique. — Le tome XXXVI de ses Annales (1880) contient une Étude de M. Van Bastelaer *sur un reliquaire phylactère du XIIe siècle*, appartenant à l'évêché de Tournai. C'est une plan-

chette en chêne recouverte de deux feuilles épaisses de cuivre rouge dont l'antérieure est émaillée, et la postérieure bronzée et dorée. Il affecte la forme d'un quatre-feuilles. Les émaux qui recouvrent les grands lobes sont relatifs à l'invention de la Sainte-Croix. Le revers du reliquaire est un travail de dorure en dessins sur un fond de cuivre rouge-brun, teinté de bronze plus ou moins noirâtre. Ces dessins consistent en branchages, en spirales, feuillages, grappes, épis, fleurs, etc.; on croit généralement que ce genre de dorure, aujourd'hui abandonné, et qui fut pratiqué seulement depuis la dernière moitié du XIIe siècle jusqu'au milieu du XIIIe, était spécialement propre aux bords du Rhin et de la Meuse. M. Van Bastelaer croit qu'elle a également prospéré sur les rives de la Sambre.

Société historique de Compiègne. — M. Lefebvre Saint-Ogan lit une étude sur la vie et les doctrines de Roscelin.

Il serait difficile d'analyser cet intéressant travail dans lequel l'auteur retrace un tableau coloré des doctrines philosophiques à la fin du XIe siècle et des luttes que soutinrent les réalistes et les nominaux pour des questions qui nous semblent aujourd'hui puériles ; « mais ces six siècles de dialectique, dit M. Lefebvre Saint-Ogan, ont été les classes de grammaire de l'esprit humain. C'est à eux, c'est à leur gymnastique intellectuelle qu'il faut attribuer le plus clair et le meilleur de notre héritage national, l'esprit français et la langue française. »

Plus loin, il rappelle l'existence de l'école brillante de théologie et de philosophie qui existait à Compiègne, dans cette ville, dont Charles-le-Chauve et ses successeurs voulaient faire l'Aix-la-Chapelle d'un empire de Neustrie, où Adhélard de Bath, Pierre de Cluny, Guillaume de Champeaux séjournaient en même temps que Roscelin, et où « renouvelant la coutume des disciples d'Aristote avec ses doctrines, ils erraient dans nos campagnes, parmi les coteaux couverts de vignes des bords de l'Oise, sous les ombrages déjà séculaires de la forêt. »

J. C.

BIBLIOGRAPHIE

LES CATACOMBES DE ROME, *Histoire de l'Art et des Croyances religieuses pendant les premiers siècles du Christianisme*, par Théophile ROLLER. — *Paris, Morel, 1881, 2 vol. in-folio* (250 *fr.*)

Nous ne possédions, en langue française, qu'un seul grand ouvrage sur les catacombes de Rome, celui de M. Perret dont les planches inspirent peu de confiance et dont le texte laisse tant à désirer. Un archéologue distingué, M. Théophile Roller, ancien pasteur protestant, a voulu combler cette lacune, en donnant une connaissance générale et suffisamment détaillée de l'art populaire des premiers chrétiens, résultat où ne pouvaient arriver les monographies partielles et les rapides résumés, peu pourvus de planches, qui ont paru en France depuis une vingtaine d'années.

M. Roller, qui a passé quinze années en Italie, a beaucoup vu par lui-même, ce qui ne l'a point dispensé de mettre à profit les travaux de ses devanciers, tels que Bosio, Boldetti, Lupi, Marangoni, Séroux-d'Agincourt, Perret, Garucci, Marchi, E. Le Blant, Northcote, Martigny, Armellini et surtout M. J.-B. de Rossi dont les écrits sont un impérissable monument d'érudition. Nous regrettons toutefois que l'auteur n'ait point pris connaissance de la dissertation de M. l'abbé Didiot sur la théologie des catacombes, du savant et long travail de M. le chanoine Davin sur la *Cappella greca* et des nombreuses études que M. le comte de Grimouard de Saint-Laurent a publiées dans notre *Revue* sur l'iconographie des premiers âges chrétiens, spécialement sur les Orantes. M. Roller aurait trouvé là des interprétations nouvelles qu'il eût été assurément libre de ne pas admettre, mais qui l'auraient empêché, croyons-nous, de donner à certaines assertions un ton aussi affirmatif Nous le regrettons d'autant plus qu'il a coutume de rendre justice aux travaux de ses devanciers et que, sauf de rares exceptions, il parle avec courtoisie des archéologues catho-

liques, alors même qu'il ne partage pas leurs appréciations. En ce cas, il constate les divergences d'idées, sans entrer en discussion ; très souvent, et nous ne pouvons que l'en louer, il reste dans un doute motivé et ne revêt point ses hypothèses d'une affirmation trop doctorale.

S'il en est ainsi pour les questions d'art et de chronologie, il n'en est plus de même quand il s'agit de tirer de certains faits des conséquences dogmatiques. M. Roller, après avoir dit de M. de Rossi « qu'il voit trop aisément le catholicisme actuel dans les antiques lueurs que les catacombes en laisse pressentir », ajoute que « on ne contredit pas volontiers les enseignements de son Église ». C'est là un aphorisme que nous pouvons appliquer, dans toute sa rigueur, à l'auteur des *Catacombes de Rome ;* car il considère toutes choses au point de vue protestant.

On comprend qu'il nous soit impossible d'entrer ici en discussion sur des matières qui exigeraient de longs développements (nous y reviendrons peut-être un jour) et que dans un rapide compte-rendu nous ne puissions pas combattre les doctrines relatives à la primauté du Saint-Siège, à la présence réelle, etc.

Nous aimons mieux, dans ce court aperçu, constater ce qui nous unit que ce qui nous divise. Comme le savant pasteur, nous croyons que si la dogmatique proprement dite est absente des cimetières souterrains, il n'en faut pas conclure, comme on l'a fait, que dans les monuments des trois premiers siècles, on ne puisse voir que les éléments d'un théisme assez incolore pour ne contredire ni les théologiens, ni les libres-penseurs. Il est évident que l'iconographie des fresques atteste une foi profonde en des faits surnaturels. La religion est donc intéressée aux investigations des cryptes funéraires, puisqu'elles doivent, dans une certaine mesure, nous renseigner sur les opinions, les croyances, les espérances et le culte des premiers chrétiens ; mais empressons-nous d'ajouter qu'il ne faut point toujours s'attendre à des renseignements complets et évidents ; n'oublions pas que les artistes, tout aussi bien que les écrivains, étaient soumis aux lois protectrices de l'arcane et qu'ils étaient tenus à ne pas dévoiler imprudemment les mystères à ceux qui n'y étaient pas initiés.

Pendant longtemps on ne s'est point assez préoccupé des différences incontestables que présentent, selon leur antiquité relative, les scènes figurées des catacombes. Il y a eu des variations successives dans le choix des sujets, aussi bien que dans les détails de leur représentation. M. le commandeur J.-B. de Rossi est le premier qui ait jeté un grand jour sur ces importantes questions. M. Th. Roller a consacré tous ses soins à ces classements chronologiques. Il serait téméraire d'affirmer qu'il y a toujours réussi, et nous croyons qu'il y aura longtemps encore de graves

dissentiments dans ces appréciations délicates où les investigations de l'archéologie doivent être secondées par la divination du goût. Ajoutons que l'auteur a fait une large part à l'épigraphie et que, pour être accessible à plus de lecteurs, il a pris soin de traduire en regard les textes grecs et latins.

Au point de vue de la typographie et des illustrations, nous n'avons que des éloges à exprimer sur ce splendide ouvrage, digne de figurer à côté des plus importantes publications de la maison Morel. Les cent planches intercalées dans le texte, en tête d'autant de chapitres, contenant 23 plans ou vues descriptives de lieux ou de choses, 155 objets divers, 160 fresques, 79 sculptures et 452 inscriptions. Un certain nombre de ces planches sont reproduites d'après les gravures de Bosio et de M. de Rossi; d'autres, d'un intérêt supérieur, sont des héliogravures exécutées d'après des photographies prises, dans l'obscurité des catacombes, à la lumière artificielle du magnésium. Ces procédés, on le comprend, donnent aux dessins des garanties de fidélité que ne saurait assurer le plus habile crayon et peuvent modifier l'interprétation des savants sur certains sujets mal compris ou mal rendus par des artistes dont l'imagination s'est trop souvent substituée à la réalité.

Les historiens, les archéologues, les artistes, les amateurs de beaux livres aimeront à feuilleter ces planches, d'une si parfaite exécution, ainsi que le texte qui les accompagne, vaste résumé des connaissances acquises jusqu'ici sur les hypogées chrétiennes, et si les lecteurs catholiques se trouvent plus d'une fois obligés de faire des réserves sur des jugements, des appréciations et des hypothèses, auxquels ils ne sauraient souscrire, ils n'en rendront pas moins hommage à la science et à la bonne foi de l'auteur.

J. Corblet.

LA LIGURIE, par M. T. Desjardins — *Lyon, Association typographique, 1881, grand in-8° de 93 pages.*

Depuis quelques années, M. Tony Desjardins, le savant architecte auquel nous devons la restauration et la monographie de l'Hôtel-de-Ville de Lyon, a résumé, dans une série de lectures à l'Académie des Sciences et Arts de cette ville, les impressions artistiques que lui avaient fait éprouver la vue fréquemment répétée des monuments des principales villes de l'Italie. Successivement, Ravenne, Naples et ses environs (1874), Florence (1876) et Venise (1877), lui ont fourni le sujet de monographies,

dans lesquelles les réflexions philosophiques, les observations ethnographiques viennent se joindre aux aperçus artistiques qui ont été le but principal des travaux de M. Desjardins et leur donnent un caractère tout spécial. Aujourd'hui, sous le titre de la *Ligurie*, c'est de Nice à Gênes, qu'il vient nous parler, décrivant toute cette partie du littoral, désignée souvent sous le nom de *Rivière-du-Ponent*, par opposition à la région située de Gênes à Sestri et à la Spezzia, et que l'on appelle *Rivière-de-Levante*.

Gênes, Nice et Vintimille occupent la plus large place dans ces pages, où l'on remarque aussi quelques mots sur Monaco, Bordighera et San-Remo.

De l'architecture de Nice, il n'y a assurément que peu de chose à dire, aussi M. Desjardins s'étend-il surtout sur les questions archéologiques et les discussions relatives à l'origine de Nice, considérée tout à tour comme colonie grecque ou phénicienne. Il décrit, à cette occasion, le plateau de Cimiès, sur lequel ont été faites des découvertes importantes, objet des mémoires de MM. Brun et Edmond Blanc, et qui ont fourni aussi à M. Desjardins les éléments d'un travail sur les constructions ayant servi à la défense des côtes liguriennes.

Tout en admirant la transformation de Monaco et l'art avec lequel M. Garnier a su y élever le nouveau théâtre et le rattacher aux anciennes constructions de Monte-Carlo, M. Desjardins ne peut s'empêcher de se montrer douloureusement impressionné des causes de cette transformation. Aussi, le moraliste termine-t-il par cette réflexion la courte description qu'il donne de la nouvelle cathédrale, la plus importante construction, du reste, qui ait été élevée à notre époque sur cette partie de la Ligurie : « En parcourant ses nefs, construites aux frais du prince de Monaco, nous n'avons pas pu échapper au souvenir de ces fondations pieuses que certains barons du Moyen-Age élevaient à Dieu pour mettre leur conscience en règle après quelque gros méfait. »

A Vintimille, M. Desjardins s'occupe surtout du théâtre romain, découvert à la fin de 1877, sur les bords de la Nervia, par M. le chevalier Rossi, professeur au collège de Vintimille. Il signale aussi deux monuments romans, la cathédrale et l'église de Saint-Michel.

Dans une crypte située dans la cathédrale, notre collègue indique deux cuves baptismales, qu'il a eu le regret de ne pouvoir examiner. Aussi, croyons-nous devoir compléter la description qu'il donne de ce monument en empruntant à un travail de MM. de Lespinasse et de Flamare sur *les Églises romanes dans la région de Nice* (*Bulletin de la Société Niçoise des Sciences historiques et naturelles*, 1878), quelques mots sur ces deux monu-

ments archéologiques qui se trouvent, non pas dans la crypte, mais, dans un édifice spécial, placé derrière l'abside et ayant reçu, dès son origine, la destination de baptistère.

« Dans cette construction octogonale, aujourd'hui sans aucun caractère, se trouve, au centre, une piscine octogonale, élevée sur trois degrés. La dimension de la cuve, murs compris, est de 2m 15 sur 2m 55, et sa profondeur de 0m 91. Deux sortes de tribunes rondes, situées, l'une en face de l'autre, avancent dans la piscine et servaient de place au prêtre et au parrain. « Il nous est très difficile, ajoutent les auteurs de ce travail, de dater ce monument, car si, dans la Gaule septentrionale, on ne s'est servi de ces baptistères que jusqu'au VIe siècle, dans le sud-est de la Gaule, on en a construit jusqu'à l'époque romane, et, en Italie, dans tout le Moyen-Age. A côté de ce baptistère est une cuve baptismale monolithe, creusée en forme d'ellipse et munie d'oreillettes. Sur le rebord, on lit une inscription indiquant qu'un prêtre, nommé Jean, la fit faire au XIe siècle. »

A Gênes, M. Desjardins nous conduit successivement aux églises et aux palais, faisant d'abord remarquer que les édifices publics y sont peu nombreux, et que si, à cet égard, Gênes est moins heureusement partagée que les autres villes de l'Italie, la richesse de ses palais la dédommage sous d'autres rapports et que ceux-ci sont en général mieux conservés qu'à Venise et uniques, quant à leurs arrangements intérieurs de vestibules, de cours et d'escaliers.

Nous ne pouvons suivre notre guide dans sa visite rapide aux églises anciennes de San-Stefano et de San-Lorenzo, ni à celles plus modernes de San-Ambrogio, de l'Annunziata, de San-Ciro et de Carignan, édifices élevés ou reconstruits au XVIe et au XVIIe siècle, dans le style dominant alors, et dont les allures mondaines sont en complet désaccord avec la destination.

« La profusion des dorures, dit M. Desjardins, en parlant de San-Ciro, y est sans mesure et les arcades y sont accompagnées de tentures fausses, qui, par la rigidité de leurs plis, doivent être en métal, et dont l'effet est déplorable, en faisant ressembler la maison de Dieu à un appartement habité. Tout autre est la grande église de Carignan, dont l'intérieur est dénué de toute décoration étrangère à celle qui résulte des lignes architecturales. »

Si nous ne craignions de donner à ce compte-rendu une trop grande étendue, nous citerions encore ce passage qui nous semble d'une grande justesse et qui trouve son application dans bien d'autres villes qu'à Gênes.

« Il y a beaucoup d'autres églises à Gênes, mais presque toutes ont été

plus ou moins conçues sous l'inspiration unique qui a dominé pendant deux siècles dans cette ville. A l'époque où sa grande puissance et sa plus haute fortune allaient prendre fin (XVIIe et XVIIIe siècles), une pléiade d'architectes habiles s'était développée à Gênes, mais alors la plus grande ferveur catholique était déjà en partie éteinte sous l'esprit de doute et de réaction contre le Moyen-Age, qui s'était développé avec la Renaissance; les grands artistes de cette dernière période avaient disparu, et la finesse, la pureté des formes, le sentiment exquis du beau avaient été couverts par la fausse grandeur et l'emphase; en un mot, le convenu avaient détrôné la vérité simple et l'exagération remplacé le naturel. Dans les monuments religieux, nous venons de faire remarquer que ces artistes sont restés, au-dessous de leurs devanciers des siècles précédents, sous le rapport du sentiment chrétien, mais il faut remarquer en même temps que, comme à l'Annunziata, ils se sont montrés, par une magnifique ordonnance, supérieurs peut-être à leurs contemporains des autres pays, et, avec les défauts qui tiennent à leur époque, ils nous paraissent avoir rencontré plus souvent qu'ailleurs une ampleur particulière dans les lignes architecturales. »

Après avoir décrit les principaux palais de Gênes, M. Desjardins établit un parallèle entre Gênes et Venise et fait remarquer que, « tandis que Venise a de très bonne heure eu des relations étendues avec l'Orient, Gênes a eu surtout son importance depuis la découverte de l'Amérique et qu'antérieurement ses rapports les plus fréquents étaient avec les côtes de Provence et d'Espagne, et avec celles du nord de l'Afrique et de l'Italie occidentale [1]. »

« Venise, avec sa cathédrale toute byzantine et ses palais presque arabes, Gênes, avec son Saint-Laurent, rappelant les églises du Nord et ses palais du Moyen-Age, élevés sous la même inspiration que ceux que l'on construisait à la même époque à Pise, Florence et Sienne, sont deux antithèses en architecture, jusqu'à l'époque de la Renaissance. A partir de ce grand mouvement de réaction de l'art, le même courant souffla à peu près partout; mais, dans la première des deux villes, si l'architecture se développa dans une mesure pleine d'élégance et de finesse, mais restreinte; dans la seconde, heureuse de produire au grand jour les richesses qu'elle venait d'acquérir dans le commerce des Indes occidentales, la somptuosité domina, mais entachée d'une certaine lourdeur. »

[1] Gênes avait eu pourtant beaucoup de rapports avec la Syrie au temps de la domination latine, mais ils avaient cessé avec celle-ci, tandis que Venise avait continué à trafiquer avec les pays musulmans, l'Égypte, la Perse, les Indes, etc.

Les emprunts que nous venons de faire à la *Ligurie* paraîtront suffisants aux lecteurs pour qu'ils s'associent à nous, afin de demander à M. Desjardins, non pas seulement de nous donner la suite de ses monographies sur les villes italiennes, mais de les réunir en un volume et de compléter, par des dessins puisés dans ses riches portefeuilles, les aperçus si élevés qu'il nous donne sur les arts qui ont toujours semblé être en quelque sorte le patrimoine privilégié de l'Italie.

Comte DE MARSY.

HISTOIRE DE LA VILLE DE ROYE, par Émile COET.
Paris, Champion, 2 vol. in-8°.

Dans sa séance du 18 juillet 1869, la Société des antiquaires de Picardie couronnait cet ouvrage. Le rapporteur du concours, M. Salmon, tout en décernant à l'auteur des éloges très mérités, lui suggérait un certain nombre de corrections. M. E. Coët a fait droit à la plupart de ces observations, et les treize ans qui nous séparent de cette époque ont heureusement servi à améliorer une œuvre déjà remarquable à bien des titres.

On trouvera peut-être que c'est là un ouvrage trop volumineux pour un simple chef-lieu de canton ; mais que voulez-vous ? Montdidier peut se glorifier, et à bien juste titre, d'avoir une histoire en trois gros volumes in-4° ; Roye, ville voisine et de tout temps rivale, ne fait-elle pas preuve d'une modestie relative, en ne s'accordant que deux volumes in-8° ?

Le premier volume contient l'histoire civile et politique de Roye depuis son origine jusqu'à nos jours, y compris l'invasion allemande de 1870. Le premier chapitre est consacré aux origines assez obscures de la ville de *Rodrina* ou *Roya*. Ce qu'il y a de plus probable, c'est que les habitants du *Rhodium* de la carte de Peutinger (aujourd'hui Roiglise), après l'invasion des Barbares, auront donné naissance à la ville de Roye, en venant se réfugier sur les bords de l'Avre, près d'une tour élevée, pour protéger le passage d'un pont.

Dans le second chapitre, l'auteur nous donne la généalogie et l'histoire des seigneurs de Roye, qui, jusqu'à la création des capitaines-gouverneurs, exerçaient l'autorité militaire au nom du Roi.

Il existait déjà un château à Roye sous le règne de Pépin le Bref. Le troisième chapitre nous raconte l'histoire des châteaux qui lui ont succédé, ainsi que celle de leurs châtelains, de leurs gouverneurs particuliers, de

leurs lieutenants et de leurs gouverneurs généraux. M. Coët aborde ensuite l'histoire proprement dite de la ville de Roye, où il y a beaucoup moins de faits particuliers que d'épisodes de l'histoire générale du royaume. Hâtons-nous de dire qu'il a su éviter un difficile écueil, en n'empiétant point sur le vaste domaine de cette histoire générale. Ses détails abondants, trop abondants peut-être, restent toujours circonscrits dans les limites de la monographie.

Le chapitre consacré à l'histoire de la Révolution abonde en faits intéressants ; mais certains jugements de l'auteur seraient loin d'être les nôtres. C'est sans doute par inadvertance qu'il appelle Marat « un grand citoyen » (p. 483), et qu'il qualifié la fête de la Raison de « cérémonie imposante » (p. 469); car ces appréciations ne sont point dans le ton général de l'ouvrage.

L'auteur a mis habilement à profit les nombreux documents qu'il a rencontrés dans les archives de la mairie. Malheureusement beaucoup d'entre eux ont disparu par suite de l'incurie des anciennes autorités municipales; de plus, pendant la Révolution, le socialiste Babeuf avait fait brûler sur la place de Roye un grand nombre d'actes féodaux.

Le second volume, d'un intérêt supérieur au premier, concerne la topographie et la statistique de Roye, l'hydrographie, les droits de péage, les administrations diverses, les établissements publics, scolaires, hospitaliers et monastiques, les monuments religieux, le commerce, l'industrie, les sociétés diverses, la biographie, etc. Ce volume, comme le précédent, se termine par un certain nombre de pièces justificatives, choisies avec discernement, tirées la plupart des archives de la ville.

Les deux volumes sont ornés d'un grand nombre de planches, parmi lesquelles nous nous bornerons à citer les plans de la ville et de ses anciennes fortifications, le château du XVIe siècle, l'hôtel-de-ville, le beffroi, les églises de Saint-Pierre, de Saint-Florent et de Saint-Georges, deux tombes, des sceaux et médailles, etc.

A l'exemple de M. de Beauvillé, M. Coët n'a inséré aucune note de renvoi. Nous regrettons ce parti-pris systématique, car il devient impossible de vérifier certaines assertions. On trouve bien, il est vrai, quelques indications bibliographiques dans le corps du texte, mais elles sont beaucoup trop rares, et il y a même un certain nombre de citations guillemetées, dont l'origine n'est point indiquée (t II, p. 68, 206, 208, 365, etc.)

Qu'on nous permette encore une autre petite critique de détail. L'auteur nous dit (t. II, p. 392) qu'au XVIe siècle les paroissiens de Saint-Pierre communiaient sous les deux espèces, et il cite un document de 1394 mentionnant que « seize lots de vin furent distribués aux fidèles assistant à la

sainte Table, ainsi que six douzaines de pains ». Il ne s'agit là que d'un vestige commémoratif de l'ancienne communion sous les deux espèces. Certains jours de grande fête, à Roye, comme dans beaucoup d'autres villes, on distribuait à ceux qui venaient de communier du pain bénit et du vin *non consacré*.

Les observations critiques que nous venons de faire prouveront que nous avons lu l'histoire de notre ville natale avec toute l'attention qu'elle mérite et que nous n'y avons découvert que de biens faibles imperfections. L'ouvrage est excellent dans son ensemble, et nous devons nous féliciter d'avoir déterminé son auteur, il y a une vingtaine d'années, à entreprendre une œuvre dont nous avions rêvé l'accomplissement personnel, projet de jeunesse que d'autres travaux nous avaient fait abandonner.

Un maire de Roye, par trop indulgent, écrivait en 1868 à une feuille Saint-Quentinoise qui avait critiqué vertement le théâtre si peu monumental de Roye : « Beaucoup de petites villes voudraient en avoir un semblable. » Quant à nous, nous sommes certain de ne pas être taxé d'indulgence en disant que toutes les petites villes seraient fières de posséder une *Histoire* aussi complète, aussi patiemment étudiée, aussi intéressante que celle dont M. Émile Coët vient d'enrichir la bibliographie picarde.

J. Corblet.

LES MOSAIQUES CHRÉTIENNES DES ÉGLISES DE ROME, par le commandeur J.-B. de Rossi; *texte italien et français, avec des chromolithographies, in-folio maximo. — Rome, Spithover, éditeur.*

Cet important ouvrage, dont j'ai déjà parlé une fois, marche lentement. Il ne paraît qu'une livraison par année. Nous en sommes actuellement à la dixième, c'est-à-dire juste à la moitié de l'ouvrage.

Le succès est assuré désormais et il est dû en grande partie aux expositions de Paris et de Milan, où les belles planches en couleur, qui illustrent le texte du savant archéologue romain, ont été très admirées des visiteurs.

Je compte aujourd'hui donner une description sommaire des planches qui ont paru jusqu'ici, mais en faisant remarquer préalablement combien il est regrettable que l'auteur ne se soit pas astreint à publier les mosaïques selon l'ordre chronologique et qu'il les ait données un peu pêle-mêle, l'ordre ne pouvant s'établir entre elles que lorsque l'ouvrage sera complet. Il y a à ce système un grave inconvénient, celui de forcer le lecteur

à en différer l'étude au moment où il recevra la dernière livraison, afin de se faire une idée exacte de l'ensemble, du développement graduel de l'art, de ses progrès et de sa décadence. Je demande instamment, dans l'intérêt même de la science, qu'on abandonne maintenant ce système et que, dans les livraisons suivantes, on commence toujours par les mosaïques les plus anciennes.

IVe SIÈCLE. — *Cimetière de Sainte-Cyriaque*, maintenant au palais Chigi. Cette mosaïque, découverte au XVIIe siècle et malheureusement enlevée de la place qu'elle occupait, ornait le tombeau de Flavius Julius Julianus, préfet de Rome en 383, et de sa femme Rustica. Les deux époux sont représentés en buste dans des médaillons circulaires.

Ve SIÈCLE. — *Sainte-Sabine*. Le pape Célestin Ier, qui siégea de 422 à 432, construisit cette église. Les placages de la nef, faits en porphyre, serpentin et autres marbres, datent de ce temps. L'inscription commémorative, placée au-dessus de la grande porte, est rédigée en vers latins : elle se détache en lettres d'or sur fond bleu et est accompagnée, à ses extrémités, de deux femmes qui symbolisent le judaïsme et la gentilité, ce que l'on nommait au Moyen-Age, en continuant la tradition, l'*Église* et la *Synagogue*. La signification de ces personnifications n'est pas douteuse, puisqu'on lit au-dessus de leurs têtes *Ecclesia ex circumcisione, Ecclesia ex gentibus*.

Baptistère de Latran. L'abside de la chapelle de Sainte-Rufine avait été longtemps attribuée au XIIe siècle. M. de Rossi lui restitue sa vraie date par la comparaison avec les mosaïques de Ravenne. Sur le fond bleu se détache une vigne verte, qui représente l'Église. En haut, on voit sur un *flabellum*, exprimant le ciel empyrée, l'agneau de Dieu avec quatre colombes, qui pourraient être les quatre évangélistes. Cet agneau n'a pas le nimbe crucifère, mais une petite croix au-dessus de la tête.

VIe SIÈCLE. — *Saint-Côme et Saint-Damien*. La mosaïque se divise en deux parties. Dans l'abside on voit, sur un fond bleu et au milieu des nuages, le Christ debout entre saint Paul qui présente saint Côme, et saint Pierre qui présente saint Damien. Aux extrémités, sont abrités par deux palmiers, où perche le phénix, le pape saint Félix IV (526-530), qui tient en main l'église qu'il a fait construire, et saint Théodore. Au-dessous, sur fond d'or, l'agneau de Dieu domine les quatre fleuves du paradis terrestre, symbole bien connu des quatre évangélistes, et vers lui se dirigent, sortant des deux villes de Bethléem et de Jérusalem, douze agneaux qui figurent les douze apôtres. Une inscription métrique consacre le souvenir de ce décor somptueux.

L'arc triomphal est à fond d'or. L'agneau apocalyptique y est repré-

senté entre les sept chandeliers, les quatre animaux et les vingt-quatre vieillards ; ces derniers réduits actuellement à de simples traces, tellement ils ont été mutilés.

Saint-Laurent-hors-les-Murs. Le fond est d'or. Le Christ est assis sur le globe du monde qu'il a racheté, entre saint Pierre et saint Laurent, qui présente le donateur, le pape Pélage II (578-590) et, à gauche, saint Paul, saint Etienne et saint Hippolyte. Cet arc triomphal se complète par une inscription métrique et les douze agneaux symboliques sortant toujours des mêmes villes et s'acheminant, sur un sol verdoyant, vers le docteur des nations.

VIIe SIÈCLE. — *Sainte-Agnès-hors-les-Murs.* Le fond de l'abside est d'or, avec un ciel étoilé et nuagé, d'où sort la main de Dieu qui tient une couronne, symbole de la récompense éternelle accordée à la jeune martyre. Agnès est debout, les pieds posés sur les flammes de son bûcher et le glaive de sa décollation. Elle est accostée des deux papes qui ont construit et restauré son église : Symmaque (498-514), Honorius (625-640). La dédicace se lit sur fond bleu et les produits des quatre saisons forment une guirlande qui sert de bordure à la conque de l'abside.

IXe SIÈCLE.— *Sainte-Praxède.* L'arc triomphal, à fond bleu, montre la Jérusalem céleste, forteresse où le Christ reçoit les élus qui sont introduits par saint Pierre, auquel les anges les présentent. Plus bas, sur fond d'or, les martyrs transportés par le pape Pascal Ier dans cette église ont à la main, comme attributs, des palmes et des couronnes.

L'abside est tapissée de bleu. Au sommet, la main de Dieu tient une couronne au milieu des nuages. Au-dessous, le Christ, entouré de nuages, est escorté, à droite, de saint Paul qui présente sainte Praxède, et, à gauche, de saint Pierre qui se fait le protecteur de sainte Pudentienne. Aux extrémités, abrités par des palmiers où perche le phénix, on remarque le donateur et un saint diacre. Le pape tient en main l'église qu'il a reconstruite et sa tête est entourée d'un nimbe rectangulaire, symbole expressif des quatre vertus cardinales. La frise d'or montre l'agneau divin faisant sourdre les quatre fleuves, et les douze agneaux qui sortent des deux villes traditionnelles. La dédicace en vers consacre un fait historique, celui du transport dans cette église d'une foule de corps saints extraits des catacombes.

L'arc triomphal qui encadre cette abside, comme celui des Saints-Côme-et-Damien, reproduit sur fond d'or la vision apocalyptique, c'est-à-dire l'agneau entre les sept chandeliers, les anges et les quatre animaux.

La même église nous offre encore, à l'extérieur de la chapelle Saint-

Zénon, en manière d'arcade, une succession de médaillons d'or, disposés sur deux rangs : le fond de la muraille est bleu. Le premier arc contient les effigies du Christ et des douze apôtres, et le second, celles de la Vierge, de saint Zénon et de plusieurs saintes.

XIIe siècle. — *Sainte-Marie-Nouvelle.* M. de Rossi a descendu cette mosaïque au XIIe siècle et il a bien fait de rompre avec une tradition, nullement archéologique, qui la reportait au IXe, sur une fausse interprétation d'un texte d'Anastase le bibliothécaire. Le fond est d'or, agréablement coupé par une série d'arcades, sous lesquelles prennent place la Vierge-Mère, saint Jacques majeur et saint Jean évangéliste, saint Pierre et saint André. L'empyrée, sous la forme habituelle du *flabellum*, montre la main de Dieu tenant une couronne. A la partie inférieure, court une inscription métrique dont il ne reste plus qu'une partie; les produits des quatre saisons fournissent à la bordure les éléments variés de sa guirlande.

Sainte-Marie-au-Transtévère. Cette église fut construite par le pape Innocent II (1130-1143), qui l'orna d'une triple mosaïque.

La façade est rehaussée d'une large frise d'or, où Marie, Reine des Vierges, est assise sur un trône entre dix vierges sages, couronnées et vêtues comme des reines, qui lui présentent leurs lampes allumées.

L'arc triomphal est également à fond d'or. Au sommet, la croix, où pendent l'*alpha* et l'*omega*, remplace l'agneau, mais l'idée est la même, car c'est encore à l'Apocalypse que l'artiste a emprunté les sept chandeliers et les quatre animaux. Au-dessous se dressent les prophètes Isaïe et Jérémie, et l'un d'eux explique le curieux symbolisme d'un oiseau renfermé dans une cage par ces paroles : *Christus Dominus captus est in peccatis nostris.* L'oiseau est donc le Christ et nos péchés l'enferment comme dans une cage.

Dans la conque absidale, le couronnement de la Vierge, que le Christ fait asseoir sur son trône, forme le milieu du tableau, qui a pour complément, à droite et à gauche, les saints particulièrement vénérés dans la basilique : le pape saint Calixte, le diacre saint Laurent et le donateur, son église en main; saint Pierre, le pape saint Corneille, le pape saint Jules et saint Calépode. Au-dessous, comme dans presque toutes les mosaïques romaines, les douze agneaux font escorte à l'agneau divin.

Saint-Clément. L'arc triomphal est d'or et figure le Christ en buste entre les quatre animaux ; à droite, saint Paul, saint Laurent et Isaïe ; à gauche, saint Pierre, saint Clément et Jérémie.

XIIIe siècle. — *Saint-Clément.* L'abside est tapissée d'une magnifique

mosaïque, qui date du pontificat de Boniface VIII. Sur le fond d'or se déroule une vigne aux planturenx rameaux dont le tronc est formé par la croix sur laquelle meurt le Sauveur et sont appliquées douze colombes, pour signifier que les apôtres ont participé à sa passion avant de participer à sa gloire. La main de Dieu sort des nuages, tenant une couronne. Dans les enroulements, on distingue saint Ambroise, saint Augustin, saint Grégoire et saint Jérôme que Boniface VIII venait de créer docteurs de l'Église. Du pied de la croix jaillissent les quatre fleuves traditionnels, où viennent s'abreuver deux cerfs, images des fidèles. La frise bleue répète le motif iconographique bien connu des deux villes et des douze agneaux.

Sainte-Marie-Majeure. L'abside, extrêmement remarquable, se compose d'une grande scène du couronnement de la Vierge, qu'entoure un chœur d'anges et qu'abritent de grands arbres. On y voit encore le donateur, qui est le pape Nicolas IV, saint Pierre, saint Paul, saint François d'Assise; saint Jean-Baptiste, saint Jean évangéliste et saint Antoine de Padoue. Une inscription, placée dans un coin, nomme l'artiste, qui est un humble franciscain, frà Giacomo da Turrita. Quatre charmants tableaux forment la frise et représentent Noël, l'adoration des Mages, la Purification et la mort de la Vierge.

La façade, étincelante d'or, est une grande et belle page iconographique. Le Christ y trône dans une auréole, entre les quatre animaux, la Vierge, saint Paul, saint Jacques le majeur, à droite; saint Jean-Baptiste, saint Pierre et saint André, à gauche.

Plusieurs tableaux représentent, en bas, l'histoire même de la basilique : la double vision du patrice romain et du pape Libère, l'audience accordée par le pape, le plan de la basilique tracé miraculeusement par la neige sur l'Esquilin et le pape venant lui-même en creuser les fondements.

Sainte-Marie-au-Transtévère. Une large frise d'or consacre six tableaux à la vie de Marie : Naissance, Annonciation, Présentation, Noël, Epiphanie et Dormition. Au milieu, le donateur à genoux se recommande de la protection spéciale de la sainte Vierge et des saints apôtres Pierre et Paul.

Chapelle Colonna. De Sainte-Marie *in Ara Cœli*, où elle ornait la chapelle seigneuriale des Colonna, cette mosaïque a émigré au palais des princes de ce nom. Une inscription la date de 1228, et, sur son fond d'or, ressortent les armes du donateur et saint François d'Assise, présentant le sénateur Jean Colonna à son patron saint Jean et à la Vierge.

Plusieurs planches sont consacrées à reproduire en détail le pavé de Sainte-Marie-Majeure, qui date du XIIIe siècle et est formé par compar-

timents géométriques, de pierres dures (porphyre et serpentin) et de marbres divers. Ce type est si beau qu'il a été reproduit en France par l'imprimerie Didot pour décorer les plats intérieurs de la riche reliure de la *Vie de Jésus-Christ* par Louis Veuillot.

X. BARBIER DE MONTAULT.

ÉGLISE DE MONTFORT-L'AMAURY (Seine-et-Oise), *avec la description de ses vitraux*, par M. le vicomte A. DE DION, inspecteur de la Société française d'archéologie, secrétaire de la Société archéologique de Rambouillet. — *Bar-le-Duc, Imprimerie de l'Œuvre de Saint-Paul, 1881.*

La belle et vaste église de Montfort-l'Amaury a été commencée au XIe siècle, par Amaury Ier, seigneur de Montfort et favori des rois Robert le Pieux et Henri Ier. Il reste encore de cette première construction tout un côté de tour.

Elle fut reconstruite vers la fin du XVe siècle, et continuée pendant les deux siècles suivants.

M. de Dion raconte l'histoire et fait la description de cette intéressante église. Il nous apprend que, depuis le XIIe siècle jusqu'en 1614, elle eut « deux curés égaux en droits qui célébraient alternativement l'office du « dimanche, et administraient les sacrements chacun pendant sa se- « maine. »

Le nom de Montfort-l'Amaury ne devait pas trouver grâce devant les hommes de la Révolution ; aussi le changèrent-ils en celui de Montfort-le-Brutus. « A cette époque, dit M. de Dion, l'église fut profanée, les or- « nements et le mobilier vendus et dispersés. »

Notre savant archéologue, dans la deuxième partie de sa brochure, décrit les nombreuses et anciennes verrières de Montfort-l'Amaury. On en compte environ quarante, et presque toutes du XVIe siècle.

Mentionnons tout d'abord un vitrail de 1574, sur lequel on voit une scène vraiment ravissante : Jésus debout à côté de sa Mère, et Marie réparant sa petite robe d'enfant.

Vitrail de Sainte-Anne, sur lequel on lit cette légende : *L'an 1572, au mois d'aoust, ceste verrière a été donnée des bienfaits des confrères de la Confrérie Nostre-Dame. Priez Dieu pour eulx.* — « La naissance de Ma- « rie, dit notre guide, est représentée par un tableau d'une grande naï- « veté de détails. Sainte Anne est dans son lit, et on lui apporte la bouil- « lie des nouvelles accouchées ; la table est préparée pour le festin de

« réjouissance ; enfin, l'enfant qui vient de naître est lavée par trois fem-
« mes, tandis qu'une quatrième chauffe un linge devant le feu. »

Vitrail de Saint-Yves de Bretagne, patron des avocats et des juges. — On y lit ces deux légendes explicatives :

L'ange à sa mère étant ensaincte (enceinte)
De Ives annonça la vie saincte.
Jugeant en son siège une cause,
Sur lui un blanc coulon (un pigeon blanc) se pose.

Vitrail de la tentation.— « Jésus-Christ est simplement mais noblement
« drapé ; Satan, qui a pris la figure et la robe d'un docteur de la Loi et que
« trahit seul son pied fourchu, lui présente une pierre pour la changer
« en pain. La seconde tentation se passe dans le lointain, au sommet
« d'une vaste et curieuse rotonde qui représente le temple de Jérusalem ;
« et la troisième sur un rocher, d'où Satan confondu s'élance, abandon-
« nant tout déguisement et déployant ses ailes de chauve-souris. »

Vitrail de saint Eloi, évêque de Noyon. — « On voit dans le haut l'a-
« telier d'Eloi, maréchal-ferrant et forgeron très habile. Il était bon chré-
« tien, mais fort orgueilleux, et avait mis sur son enseigne : *Au maître*
« *des maîtres*. Un ouvrier se présente un jour pour être son compagnon,
« et pour coup d'essai coupe le pied d'un cheval pour le ferrer plus à son
« aise sur l'enclume, puis le remet en place sans laisser aucune trace de la
« blessure. Eloi atterré tombe à genoux ; l'ange sourit et disparaît en di-
« sant : C'est bien d'être habile, mais il ne faut pas être orgueilleux.

« Plus bas Eloi est devenu orfèvre ; le roi lui a donné dix livres d'or
« pour fabriquer une selle ciselée. La selle est pesée et le roi, accoutumé
« à entendre dire à ses orfèvres que la lime mange une partie du métal et
« que le feu en consomme une autre, va payer le prix sans réclamation,
« lorsque l'artiste lui montre une seconde selle faite avec les rognures
« de la première. Le roi, enchanté de cette probité, le nomme son mi-
« nistre des finances.

« Dans le panneau voisin, Eloi distribue ses biens aux pauvres ; plus
« bas il est sacré évêque de Noyon ; et dans le dernier il guérit la fille
« d'un seigneur.

Ce vitrail est bien du XVIe siècle, car le seigneur dont il est question est revêtu du costume que l'on portait au temps du roi François Ier.

Une chose nous a frappé, quand nous avons visité pour la première fois l'église paroissiale de Montfort-l'Amaury. C'était de voir au milieu de l'abside et dans les hautes fenêtres l'image du divin Crucifié ; et plus bas, derrière le maître-autel, le sacrifice d'Abraham, la manne tombant

du ciel sous la forme d'hosties, Moïse frappant le rocher et en faisant jaillir une source abondante.

Qu'il nous soit donc permis, en terminant la rédaction de ces quelques notes, de recommander aux artistes et aux archéologues cette belle disposition, puisée dans la sainte Ecriture et les écrits des Pères.

L'abbé V. THIRION.

RECUEIL DE DOCUMENTS INÉDITS CONCERNANT LA PICARDIE, publiés (*d'après les titres originaux conservés dans son cabinet*), par Victor DE BEAUVILLÉ, de la Société des Antiquaires de France. — *Tomes IV et V. Paris, Imprimerie nationale, in-4°.*

Nous avons rendu compte des trois premiers volumes de cette importante publication et nous ne pouvons que renouveler ici les éloges que mérite cet excellent Recueil, où le mérite d'avoir réuni un si grand nombre de documents inédits est rehaussé par les judicieuses et savantes annotations dont elle sont accompagnées.

Les pièces contenues dans le tome IV s'étendent de l'an 1113 à l'an 1789. Nous y trouvons des chartes, des donations, des actes de vente, des accords, des comptes de dépenses, des adjudications, des saisies, des procès-verbaux, des ordonnances, des sentences, des réglements, des enquêtes, des coutumes, des dénombrements de fiefs, des fondations, des testaments, des montres, des lettres, etc.

Parmi les documents les plus notables, on trouve la charte communale d'Amiens rédigée en 1185. Augustin Thierry en déplorait la perte, sans se douter que cette rédaction, la plus ancienne de toutes, s'était réfugiée dans le riche cabinet de M. V. de Beauvillé.

Les inventaires de châteaux sont plus rares que ceux d'églises et présentent une plus grande variété. Celui du château de Folleville, daté de 1597, fournit les plus précieux renseignements sur le mobilier civil de cette époque. On y trouve des pages entières consacrées à la toilette d'une dame de la cour de Henri IV. Citons, entre autres vêtements : « Une grande robe à queue de thoile d'argent velouxtée jaulne, frizée d'argent; les manchons et le corps de mesme. Une robe de thoile d'or, velouttée de verd, frizée d'or et d'argent, à grand queue, avec les grandes manches à la piedmontaise et le corps. Une aultre robe à grand queue de thoile d'or jaulne damassée, frizée d'or, avecq le corps et les manches de mesme, le tout doublé de taffetas jaulne paille. Une aultre robe de thoile d'or jaulne,

à grand queue, damassée et frizée d'argent, le corps et deulx paires de manchons, le tout doublé de taffetas blancq, bordé d'un galon d'argent. Une robe de thoile d'or à queue et à chanteau, velouttée de rouge, avecq le corps sans manches. Une paire de manches de thoile d'argent couverte de gases incarnats, avec des cantelles d'or et d'argent bordées aussy d'or et d'argent. »

De petites pièces moins importantes n'en fournissent pas moins de curieux renseignements. Ainsi, par exemple, une lettre adressée en 1617 à Mlle de l'Esclainvillers, nous montre que les donateurs de verrières et leurs héritiers devaient entretenir et réparer les verrières dont ils restaient possesseurs. « Le curé et les margilliers, y est-il dit, les peuvent contraindre sur leurs biens ». Une autre pièce (page 560) nous apprend qu'avant la révocation de l'édit de Nantes, les curés, dont le seigneur était protestant, ne le recommandaient pas moins au prône, mais en demandant à Dieu sa conversion. Ainsi le curé de Raineval s'exprimait en ces termes : « Nous prions Dieu très particulièrement pour M. le marquis et Mme la marquise de Ruvesny, seigneur et dame de cette parroisse, et Messieurs leurs enfants, qu'il lui plaise les éclairer des lumières de la foi, leur faire connoistre et servir la véritable religion, pour arriver à la vie éternelle. »

Outre de nombreuses vignettes insérées dans le texte, le quatrième volume contient de grandes planches représentant : le village de Pierrepont en 1777, le plan du village de Mailly, le village de Folleville en 1765, son château, celui de Mailly-Raineval, le drap de mort de Folleville, etc. Ce riche drap de mort, parsemé d'ossements et de têtes de morts, avec cette inscription souvent répétée : *Memento mori*, est actuellement renfermé dans une armoire de la Bibliothèque d'Amiens. Notre savant collègue fait justement remarquer que sa véritable place serait dans la chapelle du Musée d'Amiens dont il serait l'une des plus rares décorations, car on ne connaît que fort peu d'objets de ce genre.

Si des tables détaillées sont toujours utiles dans un ouvrage d'érudition, elles deviennent indispensables dans un vaste recueil de documents où sont classées plus de 800 pièces. Le cinquième volume des *Documents inédits* est consacré tout entier à d'excellentes tables qui faciliteront les recherches.

Désormais tous ceux qui voudront traiter un point quelconque de l'histoire de Picardie devront nécessairement recourir aux *Documents inédits ;* ils y trouveront de précieux éléments historiques, et, pour les mettre en œuvre, ils ne sauraient chercher de meilleur modèle que l'éminent auteur de l'*Histoire de Montdidier*.

J. Corblet.

ALBUM PHOTOGRAPHIQUE DE LA BASILIQUE ROYALE DE MONZA (Lombardie).

Au mois de mai dernier, j'ai fait une nouvelle excursion à Monza et, grâce à la bienveillance du Chapitre, j'ai pu, non seulement étudier à loisir, mais encore par des découvertes importantes, en fouillant dans des armoires pour ainsi dire inaccessibles, augmenter considérablement le trésor. Aussitôt, pour rendre service à ceux qui viendront le visiter après moi, je demandai l'autorisation de classer les objets et de les faire photographier, ce qui me fut gracieusement accordé. Il s'agissait d'abord de mieux les mettre en évidence dans la salle où ils sont conservés, puis de les vulgariser pour ainsi dire, en permettant de les étudier à distance, sans être obligé de se déplacer.

Le classement terminé et le catalogue dressé, avec l'aide du très obligeant et instruit Don Achille Varisco, j'ai fait venir de Milan un habile photographe, M. Giulio Rossi, qui a sans retard composé un album, dont voici sommairement le contenu :

1. Façade de la basilique. – XIVe siècle.
2. Bas-relief du tympan de la porte majeure. — XIIIe siècle.
3. Vue intérieure de la grande nef, peinte au XVIIIe siècle.
4. Ambon. — XIVe siècle.
5. Bas-relief du couronnement de l'empereur. — XIVe siècle.
6. Broderie dite de la sainte Vierge. — VIe siècle?
7. Cinq couffins en feuilles de palmier, ayant servi à Notre-Seigneur et aux Apôtres.
8. La célèbre couronne de fer, formée avec un des clous de la Passion.
9. Le corporal des Apôtres, donné par S. Grégoire le Grand.
10. Diptyque en ivoire, représentant Galla Placidia, l'empereur Valentinien III et le général Aétius. — IVe siècle.
11. Diptyque en ivoire, représentant un poète et une muse.—Ve siècle.
12. La coupe de nôces de Théodelinde, reine des Lombards, dite la *tasse de saphir*. — Fin du VIe siècle.
13. Eventail demi-ouvert de Théodelinde, avec son étui.
14. Le même éventail, entièrement déplié et sans l'étui.
15. Le peigne de Théodelinde.
16. Poule et poussins en argent doré, don de Théodelinde.
17. Couverture d'évangéliaire en or gemmé, don de Théodelinde.
18. Couronne de Théodelinde et croix de la couronne d'Agilulf, son mari.

19. Papyrus contenant l'indication des huiles parfumées qui brûlaient devant les corps des saints martyrs, à Rome. — Fin du VIe siècle.

20. Treize fioles en verre pleines de ces huiles, don de Théodelinde.

21. Cinq ampoules en plomb ayant contenu de l'huile des lampes brûlant en divers lieux de la Terre-sainte. Les sujets représentés sont : l'Ascension, la crucifixion, la visite des Maries au sépulcre, l'incrédulité de saint Thomas, le triomphe de la croix entourée des douze apôtres, l'adoration des bergers et des Mages. — VIe siècle.

22. Deux autres ampoules, provenant également de Terre-sainte. L'une, agrandie, représente sept faits empruntés à la vie de Notre-Seigneur, et la seconde la Vierge assise sur un trône entre deux anges.

23. Médaillon en terre provenant de Terre-sainte et représentant la Vierge à la fontaine, dans la scène de l'Annonciation. — VIIe siècle. — La croix de l'archiprêtre : le devant, la partie postérieure et l'intérieur, qui contient de la vraie croix. — VIIIe siècle.

24. Reliquaire de la dent de saint Jean-Baptiste. — VIIIe siècle.

25. Revers du même reliquaire.

26. Couverture en ivoire d'un graduel. — VIIe siècle.

27. Croix dite *du royaume*. — VIIIe siècle.

28. Couverture en ivoire du Sacramentaire grégorien. — IXe siècle.

29. Deux mitres précieuses. XIIIe siècle. — Fanon d'une mitre. — XIIe siècle.

30. Autel en vermeil, représentant la vie de saint Jean-Baptiste. — XIVe siècle.

31. Détails du même autel.

32. Calice de Jean Galéas Visconti — XVe siècle.

33. Statuette de saint Jean-Baptiste. — XVe siècle.

34. Portrait de François Ier Sforza et de sa femme, Blanche Visconti, bienfaiteurs de la basilique. — XVe siècle.

35. Tabernacle en ivoire contenant à l'intérieur une statuette de la Vierge, également en ivoire. — Fin du XVe siècle.

Toutes ces photographies sont de format in-folio et admirablement réussies, ce qui ne doit pas surprendre avec le beau soleil d'Italie et le talent bien connu de l'artiste qui les a exécutées. Prises séparément, elles se vendent chacune un franc cinquante centimes, non collées, ou un franc soixante-quinze montées sur carton. Le prix de l'album complet est de cinquante francs. Elles sont expédiées par la poste : s'adresser à M. Giulio Rossi, photographe, Corso Vittorio Emmanuele, 20, à Milan.

X. Barbier de Montault.

LES RELIQUES DE S. BENOIT, par Dom Fr. Chamard.
Paris, 1882, in-8° de 212 pages.

Les reliques de saint Benoît ont été tranférées, au VIIe siècle, de l'abbaye du Mont-Cassin à Fleury, aujourd'hui Saint-Benoît-sur-Loire. C'est là un fait qui n'a pas été contesté jusqu'au XIe siècle. A cette époque, un courant d'opinion se forma au Mont-Cassin pour revendiquer la possession du corps entier du patriarche des moines d'Occident. Un moine ne se fit pas scrupule de fabriquer une série de pièces fausses pour prouver que la célèbre abbaye italienne avait récupéré son précieux trésor. Plus tard, on prétendit qu'elle ne l'avait jamais perdu. De nombreuses controverses se sont engagées sur cette question entre les érudits de France et d'Italie. Dom Chamard ne se contente pas de les discuter, il remonte aux sources et interroge successivement le premier témoin anonyme de la translation, Paul Diacre, Adrevald et les manuscrits liturgiques de la Belgique, de la Bavière, de l'Autriche, de la Hongrie, de la Pologne, de l'Italie et de l'Angleterre. L'auteur a dû examiner avec soin les procès-verbaux postérieurs au XVe siècle, invoqués par les moines du Mont-Cassin ; ils ne prouvent que l'existence de quelques ossements qui n'auront pas été dérobés au VIIe siècle, ou qui, à une époque inconnue, auront été restitués par les bénédictins de Fleury. D'un autre côté, dans l'enquête solennelle faite en 1881 dans l'église de Saint-Benoît-sur-Loire, il a été démontré, par l'attestation des médecins, que la châsse contenait le corps, *presque entier*, de saint Benoît. En résumé : du côté de Fleury, possession solide, fondée sur des monuments historiques de toute nature et d'une authenticité incontestable ; du côté du Mont-Cassin, aveu formel pendant plusieurs siècles, suivi d'hésitations d'abord, de dénégations ensuite, mais qui n'ont pour appui qu'un amas de pièces apocryphes, forgées à plaisir pour le besoin de la cause et à jamais condamnées par la critique historique. Tels sont les conclusions que déduit le savant bénédictin de Ligugé avec une logique irrésistible et l'abondance d'érudition dont il est coutumier.

J. Corblet.

L'*Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du sacrement de Baptême* paraîtra prochainement chez Palmé, rue des Saints-Pères, 76. Deux gros volumes in-8° ornés de gravures ; prix : 20 fr.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

(ARCHÉOLOGIE ET BEAUX-ARTS)

AUDO (l'abbé). Essai sur les monuments mégalithiques d'après la Bible, leur origine, leur destination. St-Brieuc. impr. Prud'homme. In-8°, 68 p.

BABELON (E.). Les inscriptions cunéiformes relatives à la prise de Babylone par Cyrus. Paris, impr. Mouillot, In-8, 31 p. (Extr. des *Annales de philosophie chrétienne.*)

BAPST (G.). Le Musée rétrospectif du métal à l'exposition de l'Union centrale des beaux-arts (1880). Paris, impr. Quantin. In-8, VI-103 p. et 9 pl. (Extr. de la *Revue des arts décoratifs.*)

BARBIER DE MONTAULT (Mgr X.). Inscriptions de dédicace d'églises à Rome. Arras, impr. Laroche. In-8, 96 p. (Extr. de la *Revue de l'art chrétien*, 2e série, t. XII-XIV.)

— Le Maître-Autel de la collégiale de Saint-Léonard (Haute-Vienne). Tours, in-8 de 43 p.

BEAUVILLÉ (Victor de). Recueil de documents inédits concernant la Picardie, publiés (d'après les titres originaux conservés dans son cabinet), par V. de Beauvillé. Paris, impr. Nat. t. V, in-4 de 716 p. — t. V; Supplément, tables et rectification. In-4, 188 p.

BLEICHER (Prof. Dr) et **FAUDEL** (Dr). Matériaux pour une étude préhistorique de l'Alsace. 2e publication. Colmar, Barth, 1879. Gr. in-8, 105 p. et 5 lith. 3 fr. 50.

BLUMNER (Prof. Dir. H.). Die archaeologische Sammlung in eidgenossischen Polytechnikum zu Zürich. Zürich, Schmidt. In-8, XVI-201 p. et 4 photo-grav. 3 fr. 15.

BULLETINS de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze. Tome III. Brives, 1881, in-8 de 756 p.

CAGNY (l'abbé P. de). Etude sur l'éloquence de la chaire, appliquée aux fameux prédicateurs des XVe et XVIe siècles principalement. Amiens, Douillet. In-8 de 19 p.

CALLIER (G.). Reliquaires de Saint-Pardoux à Guéret (Creuse). Arras, in-8 de 19 p. (Extr. de la *Revue de l'art chrétien.*)

CARTAULT (A.). La Trière athénienne, étude d'archéologie navale. Paris, Thorin. In-8, XXVI-264 p avec 5 pl. et fig. 12 fr. (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 20.)

CARTWRIGHT (Julia). Mantegna and Francia. (Great Artists.) London, Low. In-8, 122 p 4 fr. 50.

CHAMARD (Dom Fr.). Les reliques de saint Benoît. Paris, au bureau du *Contemporain*. In-8 de 215 p.

— De la propriété ecclésiastique. Paris, Balitout. In-8 de 40 p.

CLÉMENT DE RIS (L.). Notice du musée historique de Versailles, par L.

Clément de Ris, conservateur du musée. Supplément : Rez-de-chaussée ; Premier et deuxième étage ; Attique Chimay. Paris, impr. de Mourgues. In-12, 132 p. 75 c.

COËT (Em.). Histoire de la ville de Roye, ouvrage couronné par la Société des antiquaires de Picardie. Tome second. Paris, Champion. In-8 de 632 p.

DARCEL (A.). Les Tapisseries décoratives du garde-meuble (mobilier national), choix des plus beaux motifs, par Ed. Guichard, architecte-décorateur. Texte par Alfred Darcel, administrateur de la manufacture nationale des Gobelins. Livr. 3 à 10 (fin). Paris, Baudry, 1879-81. In-fol., 12 p. et 80 pl. L'ouvrage complet, 200 fr.

DEMAY (G.). Inventaire de sceaux de la Normandie recueillis dans les dépôts d'archives, musées et collections particulières des départements de la Seine-Inférieure, du Calvados, de l'Eure, de la Manche et de l'Orne ; avec introduction sur la paléographie des sceaux et 16 planches photoclyptiques. Paris, impr. nationale. In-4 à 2 col., XLIV-438 p.

DESCRIPTION des objets d'art de la Royale Académie des beaux-arts de Florence ; augmentée d'un catalogue de tous les maîtres dont les œuvres sont citées dans ce livret. Florence, impr. Calasanziana, 1880. In-16, 64 p. 1 fr.

DEVILLE (A.). Tombeaux de la cathédrale de Rouen, par feu A. Deville, correspondant de l'Institut, ancien directeur du Musée d'antiquités de Rouen. 3e édition, considérablement augmentée, avec 36 planches de MM. J. Adeline, Bosredon et Guillaumot, gravées à l'eau forte ou au trait, d'après les dessins de l'auteur ; revue et publiée, avec notes et additions nombreuses, par F. Bouquet, professeur honoraire. Paris, A. Lévy. In-4, v-334 p. 60 fr.

DION (A. de). Eglise de Monfort-l'Amaury (Seine-et-Oise), avec la description de ses vitraux. Bar-le-Duc, 1881. In-8 de 52 p.

DOCUMENTI inediti per servire alla storia dei musei d'Italia, pubblicati per cura del Ministero della pubblica istruzione. Vol. IV. Roma, typogr. Bencini, 1880. Gr. in-8, XXVI-157 p.

DUSSIEUX (L.). Le Château de Versailles, histoire et description. Versailles, Bernard. 2 vol. in-8, XVI-512 p., 8 grav. et 10 pl. hors texte ; 476 p., 5 grav. et 10 pl. hors texte. 25 fr.

EVANS (John). The Ancient Bronze Implements, Weapons and Ornaments of Great Britain and Ireland. London, Longmans. In-8, 520 p.

GEYMULLER (H. de). Les projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome, par Bramante, Raphaël Sanzio, Fra Giocondo, les Sangallo, etc., publiés pour la première fois en fac-similé avec des restitutions nombreuses et un texte par le baron Henry de Geymüller, architecte. (Textes français et allemand). Paris, Baudry. In-4 à 2 col., VIII-380 p. et 20 pl

GILBERT (E.). Essai historique sur les talismans dans l'antiquité, le moyen-âge et les temps modernes. Paris, Savy. In-8, 89 p.

GIRAUD (J.-B.). Les Arts du métal, recueil descriptif et raisonné des principaux objets ayant figuré à l'exposition de 1880 de l'Union centrale des beaux-arts, par J.-B. Giraud, conservateur des musées archéologiques de la ville de Lyon. Paris, Quantin. In-folio, 164 p. et 50 pl. en héliogr. hors texte. 150 fr.

HANNO (G.). Les Villes retrouvées. (Thèbes d'Egypte, Ninive, Babylone, Troie, Carthage, Pompéi, Herculanum.) Paris, Hachette. In-18 j., 371 p. avec 75 vig. 2 fr. 25. (Bibliothèque des merveilles.)

HÉNAULT (l'abbé). Notice sur la statue ouvrante de Sainte-Marie d'Alluyes. Chartres, Petrot. In-8 de 15 p. et 2 pl.

HUCHER (E.). Trésor des Jublains (Mayenne) (monnaies du IIIe siècle de l'ère chrétienne), décrit, dessiné et gravé par Eugène Hucher, conservateur du musée archéologique de la ville du Mans. Le Mans, Monnoyer. In-8. 72 p. et fig. (Extr. de la *Revue historique et archéologique* du Maine, t. VII et VIII, 1880.)

INVENTAIRE des bijoux, vêtements, manuscrits et objets précieux appartenant à la comtesse de Montpensier (1474). publié par A. de Boislisle, d'après l'original appartenant à M. le duc de La Trémoille. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. In-8, 41 p. (Extr. l'*Annuaire-bulletin* de la Société de l'histoire de France.

LAVERDANT. Le Christ devant Pilate de Michel Munkacsy. (Extr. de la *Revue de l'art chrétien*.) Paris, Palmé, 1881. In-8 de 74 p.

LEDIEU (Alcius). L'œuvre historique et archéologique de M. Ernest Prarond, étude critique et bibliographique, Amiens, Jeunet, 1881. In-16 de 94 p.

LEFEBVRE SAINT-OGAN. Mémoire sur Roscelin de Compiègne et le nominalisme. Compiègne, Mennecier. In-12 de 23 p.

LEFORT (L.). Chronologie des peintures des catacombes romaines. Paris, aux bureaux de la Revue archéologique. In-8, 60 p. (Extr. de la *Revue archéologique*, sept., oct., nov., et déc. 1880.)

LIÉNARD (F.). Archéologie de la Meuse; Description des voies anciennes et des monuments aux époques celtique et gallo-romaine. T. I. Partie sud du département. Verdun, Laurent. Gr. in-4, VII-125 p. et 41 pl. (Publication de la Société philomatique de Verdun.

LIÈVRE (A.-F.). Exploration archéologique du département de la Charente. Canton de Saint-Amand de Boixe. Angoulême, Goumard (1880). In-8, VIII-128 p. et 28 pl. dont 1 carte. (Extr. du *Bulletin* de la Société, année 1878.)

LINAS (Ch. de). Emaillerie, métallurgie, toreutique, céramique; les expositions rétrospectives: Bruxelles, Dusseldorf, Paris en 1880. Arras, Laroche; Paris, Klincksieck. In-8, 232 p. avec planches. (Tiré à 60 ex. pour le commerce.)

MARSY (Cte de). Bibliographie Picarde, III. Amiens, Delattre-Lenoël. In-8 de 26 p.

MÉMOIRES de la Société académique de Saint-Quentin. IVe série, t. III. Travaux de juillet 1879 à juillet 1880. Saint-Quentin, Poette, 1881. In-8 de 399 p.

MONTAIGLON (A. de). Antiquités et curiosités de la ville de Sens. Paris, Detaille. Gr. in-8, 96 p. avec grav. (Extrait de la *Gazette des beaux-arts*, deuxième période, t. 21 et 22, nos de janvier, février, juillet, août et sept. 1880. — Tiré à part 100 ex., dont 50 sur pap. ord. et 50 sur pap. de Holl.)

MUSEO Civico e Raccolta Correr di Venezia, Numismatica Veneziana. Venezia, typ. Emiliana, 1880. In-4, 132 p.

PASQUI (Angelo e Ubaldo). La Cattedrale aretina e suoi monumenti. Arezzo, tip. Bellotti, 1880. In-4, 237 p. et 3 lith. 5 fr.

PERRET (P.). Les Châteaux historiques de la France, par Paul Perret. Accompagné de 300 eaux-fortes, tirées à part et dans le texte, et gravées par nos principaux aqua-fortistes, sous la direction d'Eugène Sayoux. T. III (2e série, t. 1.) Fascicule 1; Châteaudun (Eure-et-Loire); Bourdeilles (Dordogne). Poitiers et Paris, Oudin. In-4, 43 p. et grav.

PERROT (G.) et **CHIPIEZ** (Ch.). Histoire de l'art dans l'antiquité (Egypte,

Assyrie, Perse, Asie Mineure, Grèce, Etrurie, Rome), par Georges Perrot, de l'Institut, professeur à la Faculté des lettres de Paris, Charles Chipiez, architecte, inspecteur de l'enseignement du dessin. T. I. L'Egypte, contenant environ 600 gravures dessinées d'après les originaux ou d'après les documents les plus authentiques. Livr. 1. Paris, Hachette. Gr. in-8, 16 p. et grav.

PILLET (A.). Souvenirs du cimetière de Saint-Calliste sur la voie Appienne, par l'abbé A. Pillet, professeur aux facultés catholiques de Lille. Arras, impr. Laroche. In-8, 72 p. (Extr. de la *Revue des sciences ecclésiastiques*.)

QUILTER (Harry). Giotto. (Great Artists) London, Low. In-8, 122 p.

RABOURDIN (L.). Les Ages de pierre du Sahara central, par Lucien Rabourdin, professeur d'économie politique, membre de la première mission Flatters. Paris, impr. Hennuyer. In-8, 60 p. et carte. (Extr. des Bulletins de la Société d'anthropologie.)

REVUE des Sociétés savantes des départements (septième série), t. IV et V. Paris, impr. nationale. In-8.

ROLLER (Théophile). Les catacombes de Rome, histoire de l'art et des croyances religieuses pendant les premiers siècles du christianisme. Paris, Morel, 1881. 2 vol. in-f° ornés de 100 planches. 250 fr.

SCHNEIDER (Friedrich). Festgabe zur Grossnung des Paulus-Museums zu Worms 9 October 1881. Die S. Paulus-Kirche zu Worms ihr Bau ünd ihre Geschichte. Mainz, Verleg von J. Diemer. In-4 de 46 p. et 14 pl.

SCHOY (A.). Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas. Bruxelles, impr. F. Hayez. In-4, 508 p. et 1 portrait. (Mémoire couronné par la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique.)

SCOTT (Georges-Gilbert). An Essay on the History of English Church Architecture prior to the Separation of England from the Roman Obedience, With numérous Illustrations. London, Simpkin. In-fol., 200 p. 40 fr.

SOMMERARD (E. du). Catalogue et description des objets d'art et de l'antiquité, du moyen-âge et de la renaissance exposés au Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny, par F. du Sommerard, directeur du musée. Paris hôtel de Cluny. In-8, XLIX-690 p.

STALTZ (V.). Recueil d'églises et de constructions religieuses dans le style gothique. Liège, Ch. Claesen, In-fol., 78 pl. 75 fr.

STOWE (Edwin). Velasquez. (Great Artists). London, Low. In-8, 104 p. 4 fr. 50.

UJFALVY DE MEZO-KOVESD (C.-E. de). Atlas archéologique des antiquités finno-ougriennes et altaïques de la Russie, de la Sibérie et du Turkestan. Paris, Leroux (1880). In-8, 10 p. et 23 pl. 12 fr. (Expédition scientifique française en Sibérie et dans le Turkestan, vol. 6.)

VUITRY (A.), de l'Inst. Les Monnaies sous les trois premiers Valois (1328-1380 . Orléans, impr. Colas. Paris. In-8, 144 p. (Extr. du *Compte-rendu* de l'Académie des sciences morales et politiques, etc.)

J. C.

CHRONIQUE

Parrains et Marraines. — M. Eugène Bimbenet nous adresse la lettre suivante : « Monsieur, la Société archéologique et historique de l'Orléanais, à laquelle vous avez envoyé votre remarquable *Étude liturgique et historique sur les Parrains et Marraines*, doit vous sembler bien en retard avec vous. Je la lui ai remise, cependant, et lui en ai rendu compte le jour où je l'ai reçue, et j'ai été chargé de vous offrir ses respectueux remerciements. Après une assez douloureuse indisposition, il m'est permis de m'acquitter de ce devoir.

« Ceux qui possèdent cet intéressant résultat de vos recherches, vous féliciteront d'avoir si heureusement réuni tous les éléments propres à faire connaître l'origine et l'évolution du contrat solennel qui, de l'Église, s'est étendu aux institutions et aux usages les plus étrangers au sentiment religieux et que vous avez suivi avec une ingénieuse exactitude, jusque dans ses derniers vestiges prêts à s'effacer. Permettez-moi, Monsieur, sous l'influence de la lecture attentive de votre Mémoire, de vous soumettre deux observations :

« Vous repoussez l'usage des Parrains et des Marraines, considéré comme un emprunt fait par le christianisme au judaïsme, parce que à la circoncision on exigeait deux témoins tandis qu'au baptême on n'en exigeait qu'un. Je crois, au contraire, que le témoin du baptême tire son origine des témoins de la circoncision. La primitive Eglise a été longtemps judaïsante : elle a conservé longtemps, dans ses principales cérémonies, quelques-uns des rites de la *Loi;* elle ne s'en est séparée que lentement et progressivement, en apportant quelque modification aux pratiques du judaïsme. La persistance dans l'observance du Sabbat et la célébration de la Pâque, en sont de mémorables témoignages. C'est ainsi, ce me semble, que la circoncision qui avait lieu au temple et qui, depuis, a été pratiquée indifféremment à la synagogue ou au domicile du nouveau-né, exigeant deux témoins, l'Eglise n'en a exigé qu'un seul pour le baptême. Cela était d'autant plus convenable que la primitive Église ne baptisait que les néo-

phytes et les cathéchumènes, c'est-à-dire les adultes, et comme les uns et les autres faisaient en cela un acte de leur libre volonté, un seul témoin, garantissant leur identité et leur sincérité, suffisait. Mais lorsqu'on en est venu à baptiser les nouveau-nés, il a semblé indispensable de leur donner deux ou plusieurs parrains ou marraines, afin de leur assurer une protection non interrompue et qui les suivît à mesure qu'ils avançaient en âge, et qui les entretinssent dans l'accomplissement des promesses faites, pour eux à leur baptême, et les leur rendissent personnelles. C'est pourquoi, si on réfléchit aux devoirs que l'institution des parrains et des marraines leur impose, on est surpris de l'usage quotidien de l'Eglise, consistant à recevoir, pour en garantir l'effet, des répondants aussi inconscients que les nouveau-nés eux-mêmes.

« La seconde observation est relative au sentiment chrétien et au mépris des richesses attribués au père de Montesquieu, en donnant à son fils un mendiant pour parrain. Si le père a eu ce sentiment, le fils, l'auteur des *Lettres Persanes* et du *Temple de Gnide,* et même de l'*Esprit des lois*, aurait bien peu profité de cette inspiration. Il est difficile à un respectable ecclésiastique de voir autre chose que de bonnes intentions dans les actions des hommes; mais les séculiers,plus initiés par leur propre faiblesse aux défaillances de l'esprit humain, s'abandonnent à leurs appréciations avec plus de hardiesse. Le caractère d'un écrivain tel que Montesquieu se manifeste dans ses œuvres; les siennes, indépendamment de leurs doctrines fort peu conformes au sentiment chrétien, le révèlent comme porté à une économie frisant l'avarice. L'étude approfondie que j'ai faite de ses œuvres et de sa vie, m'a donné la certitude que le mendiant convié à être parrain du baron de Gerondat de Montesquieu, n'a été qu'un mode de protestation ironique contre le caractère religieux de la cérémonie dans laquelle ce malheureux a rempli le rôle le plus considérable. Remarquez qu'on ne parle pas de la marraine, et ce silence permet de se demander ce qu'elle pouvait être. La proposition que j'ose émettre en ce moment, me semble absolument justifiée par les anecdotes de la vie de Montesquieu, et plus encore par les circonstances de sa mort. On peut en dire tout autant de Montaigne. Cette coïncidence entre le baptême de ces deux princes du scepticisme est certainement très remarquable; le rapprochement du sens de leurs noms aristocratiques ne l'est pas moins; mais la tendance et même la similitude de leur esprit, on peut aller jusqu'à dire de leur génie, le sont bien plus encore.

« En vous priant d'accueillir ces quelques réflexions avec indulgence et que je vous soumets en toute humilité, veuillez recevoir, etc.

Eugène BIMBENET.

Phalères. — Nous recevons de M. l'abbé Mallet la communication suivante :

« Dans l'intérêt de la vérité, qui doit avant tout et toujours nous guider, je dois aux lecteurs de la *Revue* une petite rectification, à propos de mon travail sur les Phalères, paru dans la livraison de mars-juin.

« Depuis la publication de ce travail, le savant M. de Linas a bien voulu m'écrire pour m'apprendre que les croissants dont parlent M. de Caumont et M. Quicherat, l'un dans son *Abécédaire*, l'autre dans son *Histoire du costume*, et que je cite comme pouvant être comparés aux objets découverts par M. l'abbé Hamard, que ces croissants, dis-je, n'étaient pas tels que je me les figurais et qu'ils ne pouvaient, en aucune façon, être rangés dans la même catégorie que ceux de Hermes.

« Ce sont, me dit-il, d'*énormes hausse-cols*, en or, trouvés en Irlande. Ils sont regardés comme des ornements celtiques, et ils ont leurs analogues, en Roumanie, chez les Grecs de la Russie méridionale, en Danemarck et en Suède. » Les figures 1, 2 et 3 de mon étude représentent au contraire les croissants, découverts à Hermes, de grandeur naturelle.

« Les lecteurs de la *Revue* devront donc laisser de côté toute comparaison entre les objets de M. l'abbé Hamard et ceux mentionnés par M. de Caumont et par M. Quicherat, par conséquent, ne pas appliquer à ceux-ci les arguments que j'ai apportés à l'appui de la destination des premiers.

« D'ailleurs, ces arguments, ce me semble, n'en perdront absolument rien de leur valeur. »

Nécrologie. — Nous avons à mentionner la mort de deux archéologues éminents, le P. Cahier et M. de Longperrier, et de deux artistes renommés, M. Michel Pascal et M. Street.

Nous n'énumèrerons pas ici les savants travaux du P. Cahier, ils sont connus et appréciés de tous nos lecteurs. L'inique expulsion dont il a été la victime a dû abréger les jours de ce vénérable religieux à qui la science du Moyen-Age doit de si importantes découvertes.

Archéologue et numismate, M. de Longperrier avait acquis dans le monde entier une autorité incontestable, surtout par ses connaissances des armes anciennes ; les amateurs et même les tribunaux avaient souvent recours à ses lumières, acceptant par avance le jugement rendu. Esprit fin, spirituel, érudit, il était recherché aussi bien dans le monde, que par les savants.

M. Georges-Edmond Street, de Londres, professait un véritable culte

pour le style gothique et s'était donné la mission d'en faire apprécier les beautés. Il a publié deux ouvrages d'une importance capitale : l'*Architecture en briques et en marbre au Moyen-Age, en Italie,* et *Exposé de l'architecture gothique en Espagne.* C'est à lui que l'Angleterre doit les principaux monuments gothiques construits ou restaurés depuis trente-cinq ans. M. Street avait envoyé à l'Exposition universelle de 1878 les plans de ses principaux travaux ; ils lui valurent une médaille d'honneur et la croix de la Légion d'Honneur. Il était membre de l'Académie des beaux-arts de Londres et de celle de Vienne.

Le nom du sculpteur Michel Pascal est attaché à la restauration de la Sainte-Chapelle, de Notre-Dame, des églises de Vezelay, Sens, Bordeaux, Pau, Marseille, Bergerac, etc. Michel Pascal était l'homme du gothique. On eût dit qu'il avait vécu avec le Moyen-Age. Elève de David d'Angers, il a exposé successivement les *Enfants d'Edouard*, groupe acheté par la comtesse Lehon (1846), le *Trappiste,* le *Vendredi-Saint*, la *Couronne d'épines*, et de nombreuses statues de personnages religieux. Sa dernière œuvre fut un *Chevalier* pour l'Hôtel de Ville de Paris. Michel Pascal avait soixante-huit ans.

Rome. — « Un concours vient d'être ouvert pour l'exécution de douze statues représentant les Apôtres. Ces statues sont destinées à la basilique de Saint-Paul.

« Les sculpteurs italiens résidant à Rome sont seuls autorisés à prendre part à ce concours.

« Les modèles devront être remis au secrétariat de l'Académie de Saint-Luc. Chaque modèle devra avoir 88 centimètres de hauteur. Les statues seront placées à 61 mètres du sol et devront avoir, elles-mêmes, une hauteur de 3 mètres 50.

« Le prix de chacune d'elles sera de 20,000 francs ; sont compris dans cette somme les frais pour l'achat du marbre et le transport de la statue à la basilique de Saint-Paul. »

(Journal de Rome.)

Nous ferons observer que les douze apôtres ont déjà été représentés deux fois dans la même basilique : au XIIIe siècle, en mosaïque, dans la conque de l'abside majeure: de nos jours, en peinture sur verre, dans les fenêtres des bas-côtés. Si l'adage *non bis in idem* est vrai en esthétique, que penser du *ter in idem?* On est donc bien à court de motifs iconographiques ! Il me semble pourtant que l'histoire seule de la basilique peut fournir matière à d'autres sujets, ne fût-ce que la série des saints dont les reliques y sont vénérées ou qui y ont prié.

Limiter le concours aux seuls *artistes italiens résidant à Rome*, c'est oublier trop facilement que la basilique a été reconstruite aux frais de la catholicité entière. X. B. de M.

L'ÉGLISE ABBATIALE DE GROTTAFERRATA. — On lit dans le *Journal de Rome* du 23 février 1882 :

Dans notre numéro du 4 février, nous parlions longuement du décret pontifical pour le rétablissement du rite grec pur dans l'église abbatiale de Grottaferrata. Nous montrions alors la nécessité de disposer en conformité avec ce décret l'autel et le *presbyterium* qui, dans les siècles passés, ont subi de grandes transformations, quand il s'est agi de les adapter aux formes du rite latin.

Les travaux projetés consistent surtout dans l'isolement du retable de l'autel, dans la construction de l'ambon pour l'évangile et de la chaire pour l'*hégoumène*, dans la restauration de l'hémicycle au fond du *bema* et dans la séparation du sanctuaire du chœur extérieur au moyen de l'iconostase en bois.

L'isolement de l'autel et la construction de l'ambon et de la chaire n'ont rencontré ni opposition ni difficultés. Ils ne causent aucune altération sensible aux lignes architectoniques actuelles du *presbyterium*. Ils ne modifient en rien le monument grandiose construit au XVIIe siècle par le cardinal Barberini, où l'on conserve l'ancienne image prodigieuse de la Vierge.

Au contraire, l'hémicycle proposé changerait vraiment l'aspect du monument insigne, dont l'iconostase empêcherait en outre d'embrasser l'ensemble.

M. le commandeur De Rossi a trouvé le moyen de surmonter cette difficulté et d'empêcher dès lors l'opposition du ministère de l'instruction publique, soucieux de protéger l'intégrité du monument. Son docte projet ayant été accepté à la fois par les moines Basiliens et par le gouvernement, il y a lieu d'espérer que l'antique église de Grottaferrata reverra bientôt la splendeur primitive du rite grec dans toutes les fonctions sacrées de la liturgie.

M. De Rossi a admis spontanément que la construction de l'hémicycle proposé pour le fond du *bema* altèrerait, mutilerait même le noble monument qui mérite d'être conservé. Les deux portes latérales, ornées de marbres précieux comme le reste de l'ensemble, forment avec lui un tout régulier, inséparable dans la conception de l'architecte qui en a fourni le plan. Or, comme l'on ne pourrait plus aujourd'hui restaurer l'antique abside sans démolir en grande partie le monument barbérin et le chœur

monastique actuel à quatre côtés, le savant archéologue a jugé convenable et raisonnable de renoncer à cette partie des modifications désirées. D'ailleurs, l'intérieur du *bema* terminé en hémicycle est plutôt une forme ordinaire dans les anciennes églises du rite occidental aussi bien que dans celles du rite oriental, et non le résultat d'une prescription spéciale et caractéristique de la liturgie grecque.

Quant à l'iconostase qui est d'un rite très ancien et essentielle dans les cérémonies solennelles de ladite liturgie, le problème à résoudre apparaissait plus ardu. D'un côté, l'on ne pouvait absolument renoncer à cette clôture rectiligne, nécessaire entre l'autel et la grande nef de l'église; de l'autre, il était difficile de trouver, si on la construisait, un moyen qui n'empêchât point la vue du monument barbérin.

Le commandeur De Rossi a commencé par observer que la clôture en bois pourvue de trois portes (la grande au centre, deux plus petites sur les côtés), qui s'appelle *iconostase* parce que l'espace entre ces deux portes est rempli d'images peintes, n'est peut-être pas dans l'Eglise grecque d'un usage antérieur au VIIIe siècle et aux persécutions des iconoclastes. Les témoignages des anciens Pères et des écrivains ecclésiastiques établissent manifestement que dans les basiliques romanes des VIIIe et IXe siècles, le sanctuaire était séparé du reste du temple au moyen d'un chancel ou d'une grille de bois, formant une espèce de parapet de hauteur convenable avec trois portes à fermeture mobile. Les impostes étaient ordinairement soutenues chacune par deux colonnes, et l'on suspendait dans l'espace intermédiaire les lampes et les images sacrées couvertes de lames d'argent et de voiles. Une telle disposition de l'iconostase se trouve encore aujourd'hui dans plusieurs églises d'Italie qui ont conservé le rite grec pur, sans mélange de cérémonies latines; au contraire, où l'on trouve une clôture en bois fixe et pleine, c'est que l'on a voulu avoir plus d'espace pour peindre en nombre majeur des images sacrées comme réparation des profanations des iconoclastes.

Ceci établi, comme une bulle de Jean XXIII (1334) rappelle les *crates ferreæ* du sanctuaire de l'église de Grottaferrata, tandis que certaines colonnes appartenant à l'architecture ancienne de la même basilique offrent sur leurs faces opposées des trous réguliers et à distances égales des gonds pour grilles, il est facile de conclure que l'église de Grottaferrata a eu anciennement, elle aussi, non pas l'iconostase fixe en bois, mais l'iconostase formée d'un chancel avec impostes d'où pendaient les voiles et les images sacrées.

Alors, M. De Rossi a proposé que l'on reconstruise dans le presbytérium, à une distance convenable de l'autel isolé, la clôture voulue par le

rite grec, clôture qui sera formée d'un chancel à petites colonnes ou pilastres de marbre ayant une base peu élevée de terre, ou bien d'une grille tout en bronze.

Ce mode de clôture, avec les trois portes exigées par le rite grec, non seulement n'empêchera pas la vue du splendide monument du sanctuaire, mais il en augmentera la splendeur et la majesté. Au moment des fonctions liturgiques, on fera tomber les voiles ornés d'images entre une porte et l'autre, de façon à fermer absolument l'enceinte sacrée, comme l'exige le rite, et on aura de la sorte l'aspect d'une véritable iconostase, telle qu'elle est aujourd'hui chez les Grecs, les Russes et les Slaves orientaux.

BOSIO.

POMPÉI. — On vient de découvrir dans une ancienne maison de Pompéi une mosaïque représentant une fontaine entourée d'un groupe de figures mythologiques d'une incomparable perfection.

— D'autres fouilles, faites dernièrement du côté de la mer, ont amené la découverte de 38 squelettes humains assez bien conservés. Un d'entre eux tenait dans ses mains une monnaie d'or de l'empereur Vespasien, six monnaies d'argent et dix de bronze avec des boucles d'oreille, des perles et des pierres précieuses. Les autres avaient des monnaies d'or et d'argent des empereurs Galba, Tibère, Néron et Domitien.

MILAN. — Le jury de l'Exposition Musicale de Milan vient de décerner à M. Félix Clément deux médailles et deux mentions honorables pour ses ouvrages didactiques et ses compositions de musique sacrée. C'est le seul musicien français exposant qui ait réuni ce nombre de distinctions. On sait que les ouvrages de M. Félix Clément ont tous le même caractère élevé, depuis ses savants traités jusqu'à ses morceaux de musique religieuse et ses *chœurs d'Athalie* exécutés avec tant de succès au Trocadéro.

LONDRES. — Une cloche colossale, destinée à la cathédrale de Saint-Paul de Londres, vient d'être fondue à Longboroug, dans le comté de Leicester. Toute en cuivre et en étain, elle ne pèse pas moins de dix-sept tonnes et demie; c'est à dire cinq tonnes de plus que le bourdon de Notre-Dame de Paris. Sa hauteur est de huit pieds dix pouces, et son diamètre de neuf pieds six pouces. Elle a coûté 75,000 fr. C'est, d'après les campanologistes, la plus grande cloche d'Angleterre et aussi une des plus gigantesques qui existent. Les habitants de Londres l'entendront sonner pour la première fois le dimanche de Pâques.

Bale. — Les catholiques de Bâle avaient adressé au gouvernement cantonal une pétition, par laquelle ils demandaient à racheter l'ancienne église des Carmes, qui leur a été prise lors de la Réforme. Ils comptaient ainsi obtenir, enfin, une église sur la rive gauche suisse ; car, pour assister aux offices, les catholiques bâlois sont forcés de se rendre au Petit-Bâle sur la rive droite.

Le gouvernement cantonal a refusé. Voici sa décision :

1. L'église des Carmes déchaussés avec toutes ses dépendances sera démolie.

2. Quant à la pétition de la communauté catholique, il y a lieu de passer à l'ordre du jour.

Or, cette église vaut un million. Elle date de la plus belle époque, de 1270-1320. Le chœur est un chef-d'œuvre. Avec Cologne, c'est la construction la plus hardie des bords du Rhin.

Il y a 16,000 catholiques à Bâle. Pour ces 16,000 catholiques, une seule église au Petit-Bâle. Elle se remplit six fois le dimanche et il n'est pas permis de sonner pour les offices. Les catholiques de Binningen, Bottmingen, au nombre de 800 d'après le dernier recensement, ont six kilomètres à faire pour s'y rendre.

Et on a dépensé près de 100,000 francs pour approprier un temple à une poignée de vieux catholiques !

Bruxelles. — Le musée de Bruxelles vient de s'enrichir d'une œuvre tout à fait capitale de Rubens. C'est un tableau de chevalet, entièrement de l'école flamande, et représentant la Vierge assise, tenant dans ses bras le Sauveur. Elle est vêtue d'une tunique cramoisie et d'une draperie bleue. Au fond, se voit un bouquet de roses. On remarque surtout la fraîcheur du coloris de ce chef-d'œuvre de Rubens, que l'on a placé dans la grande galerie du musée.

Chéronée. — Des fouilles pratiquées depuis plusieurs mois par M. Stamahir à l'endroit même où s'élevait autrefois un lion gigantesque, symbole de l'héroïsme des soldats grecs, ont mis à jour des pans de murs énormes, formant un parallélogramme. Dans l'enceinte on a découvert, à 4 mètres de profondeur, les restes de 185 Thébains, reposant côte à côte, par rangées parallèles de 40 corps et dans l'attitude même qu'ils avaient en rendant le dernier soupir.

S'il faut juger de la fureur du combat par les fractures des divers ossements recueillis, la dernière bataille que les Athéniens et les Thébains livrèrent à Philippe, roi de Macédoine, pour sauver l'indépendance de la Grèce, dut être terrible.

Les fouilles ne sont pas encore terminées et se poursuivent sans relâche. On recherche surtout deux stèles funéraires devant porter les noms des trois cents jeunes gens qui composaient la légion thébaine.

Une mystification archéologique. — Il a déjà été beaucoup question des antiquités rapportées de Tunisie par M. le comte d'Hérisson et exposées au Louvre. La question a été étudiée à fond, dans la *Revue archéologique*, par des savants d'une compétence incontestable, M. Philippe Berger, M. Edmond Le Blant et autres. Le doute n'est plus permis aujourd'hui : nous sommes en présence d'une mystification dont M. d'Hérisson a été sans doute la première victime.

Les inscriptions puniques, données par M. d'Hérisson comme ayant été découvertes à Utique viennent toutes de Carthage; elles ont longtemps fait partie d'une collection rassemblée au palais de la Manouba à Tunis; la commission du *Corpus inscriptionum semiticarum* en possède depuis 1875 des estampages, déposés à l'Institut ; enfin une partie de ces prétendues inscriptions inédites ont été publiées en 1870 et 1871 par des savants allemands.

Quant à la traduction de ces inscriptions, telle que la fournit M. d'Hérisson, elle est absolument fantastique. Elle transforme de sèches dédicaces à la déesse Tanit ou au dieu Baal-Hammon, dédicaces où le nom du donateur seul varie, en une série de petits romans ; elle rend la même phrase de cinq ou six manières différentes, plus impossibles l'une que l'autre. Bref, il était nécessaire de protester au nom de l'épigraphie phénicienne, menacée de discrédit si on laissait croire qu'elle se prête à de semblables procédés. C'est ce qu'a fait M. Berger.

M. Edmond Le Blant a montré, à son tour, d'une manière frappante, que M. d'Hérisson ne sait guère mieux lire une inscription latine chrétienne qu'une inscription carthaginoise.

Chez Gustave Doré. — Gustave Doré a en train une œuvre considérable, qui représente, avec cent personnages, toutes les misères du monde se tournant vers un point lumineux qui apparaît au loin dans une auréole resplendissante, au centre de laquelle est le Christ. En dehors de l'œuvre peinte, dont la critique ne nous appartient pas, nous pouvons dire que l'idée de l'artiste a été noble et généreuse. Il faut un certain courage pour montrer de telles œuvres en un pareil moment, quand les tendances religieuses semblent vouloir disparaître. La vue de cette toile rassérène et repose. Une foule immense grouille, étalant sa misère, dans l'œuvre du maître, et tourne ses bras suppliants vers le grand consola-

teur. Mendiants en haillons, couverts de lèpres et d'ulcères ; riches, malheureux dans leur opulence; rois couverts de leur pourpre, soldats, grands seigneurs, populace, toutes les douleurs, toutes les misères, appelant à l'aide ce Dieu qu'on nie et qu'on bafoue, cela forme un spectacle consolant et doux — dont nous félicitons l'artiste.

NANCY. — La porte Saint-Georges à Nancy, est un monument historique. Le conseil municipal de la ville veut démolir cette porte, et les Nancéens sont en émoi. Il y a de quoi. Le *Journal de Meurthe-et-Moselle* fait très bien valoir toutes les raisons qui s'opposent à la démolition de la porte. Pour quiconque lit les pièces du procès, il est évident que les brouillons sont en nombre au conseil municipal de Nancy. C'est à se croire au conseil municipal de Paris.

A propos de cette affaire nancéenne s'élève une question plus générale. Un conseil municipal a-t-il le droit de faire démolir, envers et contre tous, un monument historique ? Un très estimé avocat de Nancy, M. Lallemant, a rédigé sur ce point une consultation fort solide. Nous adjurons tous les jurisconsultes indépendants de lui venir en aide. La tyrannie des municipalités, c'est bien la plus terrible de toutes les tyrannies ! C'est le vandalisme de ces municipalités qui a détruit en France, sous la Révolution, des merveilles qui vaudraient aujourd'hui, au bas mot, trois ou quatre milliards.

ARRAS. — Une fois de plus les salons de l'évêché viennent de prêter leurs vastes panneaux à l'exposition des ornements sacrés confectionnés par l'œuvre diocésaine des églises pauvres.

Chaque arrondissement a envoyé une série de vêtements sacerdotaux dont quelques-uns sont de véritables objets d'art. Boulogne expose en particulier une chasuble, dont la croix porte une guirlande de fleurs, tissée en soie de différentes couleurs du plus ravissant effet ; très belle chasuble aussi envoyée par Béthune : le dessin est léger, sobre et de bon goût.

Une chasuble imitant avec une rare perfection la tapisserie antique se détache en relief de l'exposition si nombreuse et si riche des objets sacrés préparés par les dames d'Arras.

L'attention des visiteurs qui pénètrent dans le premier salon est tout d'abord attirée par un énorme cierge, orné de dessins polychromes, représentant saint Labre ; c'est un souvenir de la canonisation offert à l'évêque d'Arras, par Léon XIII. Ce cierge précieux à tant de titres n'est pas une des moindres curiosités de l'exposition.

Amiens. — On va enfin restaurer le côté gauche de la Cathédrale. On connaît l'état de délabrement dans lequel se trouvait cette partie depuis plusieurs années. Les pierres en beaucoup d'endroits étaient tombées, et, en beaucoup d'autres menaçaient ruine tous les jours. Certaines statues avaient disparu : d'autres rongées par le temps étaient devenues tout à fait méconnaissables. Espérons qu'une réparation sage et intelligente et surtout prompte sera faite pour remettre toute cette partie de l'admirable Basilique dans son état primitif.

En ce moment d'immenses échafaudages sont élevés et le portail de Saint-Jean-Chrysostome se trouve entièrement condamné. Il est à souhaiter que cette restauration ne dure pas, comme les précédentes, une dizaine d'années et que les sujets soient partout replacés là où on les aura enlevés.

— Une découverte intéressante a été faite dans les ruines de la maison Duc-Lecomte, incendiée l'année dernière.

C'est une pierre tombale de un mètre de hauteur environ sur soixante-dix de largeur, représentant trois personnages du type romain, faisant des libations dans un sacrifice.

Ce remarquable bas-relief, qui appartient à l'époque gallo-romaine, a été transporté au musée de Picardie et déposé provisoirement dans la cour.

Pouzanges. — Deux curieuses découvertes archéologiques viennent d'être faites au Tallud-Sainte-Gemme (canton de Pouzanges), sur les propriétés de M. le baron de Fougerais, en Vendée.

Des carriers, en extrayant de la pierre, ont trouvé, au centre d'un massif rocheux et dans une excavation creusée sans doute de main d'homme, un cercueil de pierre qui renfermait, avec quelques ossements, deux bagues parfaitement conservées.

L'une de ces bagues, en argent, porte un intéressant monogramme que M. Parenteau, le savant conservateur du musée archéologique de Nantes, croit être une dégénérescence du monogramme du Christ. L'autre, en bronze, représente, parmi divers ornements, deux dauphins.

Ces bagues chrétiennes, qui datent du IVe ou du Ve siècle, ont été offertes au musée de Nantes.

La seconde découverte est celle d'un souterrain-refuge, comme il en existe, du reste, un assez grand nombre en Vendée. Jusqu'alors il a été impossible de lui assigner une date. On le croit, toutefois, l'œuvre des Gaulois. Mais il ne renfermait aucun objet qui permît d'en reconstituer l'histoire *d'une façon* absolue.

LOCMARIAKER. — Un des monuments les plus curieux de la Bretagne, le menhir géant de Locmariaker, est désormais à l'abri des coups des destructeurs : la Commission des monuments historiques vient d'en faire l'acquisition pour le compte de l'Etat. Ce roi des menhirs bretons dépasse en hauteur l'obélisque de Louqsor ; il mesure un peu plus de 67 pieds, et son poids est évalué à 250,000 kilos. Malheureusement il est abattu et divisé en quatre blocs. Un projet pour la restauration de ce colosse a été présenté dernièrement au congrès de l'Association bretonne par M. P. de Lisle et appuyé par M. A. de Kerdrel, qui déjà avait pris en mains devant le Sénat la défense des alignements de Carnac. Nous sommes heureux d'apprendre, dit l'*Espérance,* que les vœux de nos compatriotes et les demandes présentées au congrès de Vannes ont été heureusement exaucées.

J. C.

TABLE MÉTHODIQUE

DES ARTICLES PUBLIÉS DANS LA REVUE DE L'ART CHRÉTIEN

depuis l'origine (janvier 1857) jusqu'au 31 décembre 1881

Une table analytique générale des matières aurait exigé plus d'espace que nous ne pouvons lui en consacrer. Nous tâchons d'y suppléer, jusqu'à un certain point, en donnant une table méthodique qui, sous les 87 titres collectifs suivants, indiquera, avec les noms des auteurs, tous les articles publiés dans la première et dans la seconde série de la *Revue de l'Art chrétien*.

L'impression de cette table ayant lieu pendant la composition de la livraison de octobre-décembre 1881, la table spéciale de ce dernier numéro formera un supplément final.

J. CORBLET.

ABBAYES ET MONASTÈRES.
ANNEAUX ET BAGUES.
ANTIQUITÉS CHRÉTIENNES.
ANTIQUITÉS PRÉHISTORIQUES, ÉGYPTIENNES, JUDAÏQUES, GAULOISES, ROMAINES, FRANQUES, NORMANDES, PÉRUVIENNES, etc.
ARCHÉOLOGIE.
ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE.
ARCHITECTURE RELIGIEUSE.
ARMOIRIES, NOBLESSE ET CHEVALERIE.
ARTISTES.
AUTELS, RETABLES ET PISCINES.
BAPTISTÈRES ET FONTS.
BEAUX-ARTS (*Histoire et Esthétique*).
BIBLIOGRAPHIE ET TYPOGRAPHIE.
BIOGRAPHIE ET NÉCROLOGIE.
BOTANIQUE ET HORTICULTURE.

CATACOMBES.
CHANDELIERS ET LUMINAIRES.
CHAPELLES.
CHAPITEAUX.
CHASSES ET RELIQUAIRES.
CHEMINS DE CROIX.
CHRONIQUE.

Cimetières et Fanaux.
Clochers.
Cloches et Clochettes.
Concours.
Congrès scientifiques et archéologiques.
Correspondance.
Critique d'art.
Croix monumentales, pectorales, d'autel, de procession, de dévotion, etc.
Crosses.
Cryptes.

Documents inédits.
Drame liturgique.

Églises.
Entretien des églises.
Étoffes et Tissus.
Évangélisation des Gaules.
Expositions artistiques et archéologiques.

Funérailles.

Géographie historique.

Hagiographie.
Histoire civile.
Histoire littéraire.
Histoire religieuse.

Iconographie.
Imagerie religieuse.
Imitation de Jésus-Christ.
Inscriptions et Monogrammes.
Inventaires.
Ivoires sculptés.

Liturgie.
Livres liturgiques, Manuscrits et Miniatures.

Mobilier religieux.
Monuments divers.
Mosaïques.
Mouvement archéologique.
Musées et Collections.
Musique et Plain-Chant.

Numismatique.

Orfèvrerie et Émaillerie.
Orgues et Buffets d'Orgues.

Pavage artistique.
Peinture religieuse.
Pèlerinages.
Philologie.
Poésie liturgique.

Restaurations de Monuments.
Revue de l'Art chrétien.

Sculpture chrétienne.
Sigillographie.
Sociétés savantes.
Statues.
Sténographie.
Symbolisme.

Tabernacles.
Tapisseries.
Tombeaux, Sarcophages et Sépultures.
Trésors d'églises.
Triptyques.

Vandalisme.
Vases liturgiques.
Vêtements ecclésiastiques et civils.
Vitraux peints.
Voûtes.
Voyages.

Zoologie mystique et monumentale.

ABBAYES ET MONASTÈRES.

Auber (*l'abbé*). L'abbaye de Fontgombaud (Indre), I, 535.
Cavrois (*L.*). Le refuge d'Étrun à Arras, XXIII, 5, 328.
Escalle (*C.*). L'abbaye de Saint-Pierre à Ferentillo (Italie), XXI, 189.
Gomart (*Ch.*). L'abbaye d'Origny-sainte-Benoîte (Aisne), I, 406.
Lejeune (*Th.*). Le monastère, l'église et la vierge miraculeuse de Bonne-Espérance (Hainault), XVII, 225.
— L'École monastique de Lobbes (Belgique), XXIX, 359.
Louis de Gonzague (*le P.*). Le choix du titre dans les abbayes norbertines, XV, 215.
Saint-Andéol (*Vte de*). L'archéologie au monastère de la Grande-Chartreuse, XV, 54.
Voir ÉGLISES.

ANNEAUX ET BAGUES.

Auber (*l'abbé*). Anneau de sainte Radegonde, VII, 116, 576, 631 ; VIII, 24, 420.
Bertoldi (*Antonio*). Anneau épiscopal de la Bibliothèque capitulaire de Vérone, IV, 664.
Breuil (*Aug.*). Anneau épiscopal du Trésor de Gran (Hongrie), IV, 25.
Le Blant (*Edm.*). Observations sur la bague attribuée à sainte Radegonde, VIII, 252.
Linas (*Ch. de*). Agrafes et bagues tirées de la collection de M. Fillon, XII, 209.
Marsy (*Cte de*). Un anneau du pape Calixte III, XXVII, 201.
Voir INVENTAIRES, ORFÈVRERIE, TRÉSORS.

ANTIQUITÉS CHRÉTIENNES.

Davin (*l'abbé*). Les anciens monuments chrétiens de Rodez, XIX, 213, 292.
Grimouard de Saint-Laurent (*Cte de*). Des travaux de M. de Rossi sur les antiquités chrétiennes de Rome, IX, 321.
Voir ARCHITECTURE RELIGIEUSE, BEAUX-ARTS, CATACOMBES, TOMBEAUX, etc.

ANTIQUITÉS PRÉHISTORIQUES, ÉGYPTIENNES, JUDAÏQUES, GAULOISES, ROMAINES, FRANQUES, NORMANDES, PÉRUVIENNES, ETC.

Agos (*Bon d'*). Découvertes d'antiquités païennes près de divers monuments chrétiens dans le pays de Comminges, II, 172.
Bartolini (*Mgr*). Le temple de Salomon à Jérusalem, XIV, 217, 265, 321, 377, 433.
— La grotte de Bethléem, XV, 367, 459, 572.
Cochet (*l'abbé*). Le trésor de Cailly (Seine-Inférieure), XVI, 86.
— Fouilles d'une villa romaine à Saint-Martin-Osmonville (Seine-Inférieure), XVI, 521.
Corblet (*l'abbé J.*). Antiquités franques découvertes à Envermeu (Seine-Inférieure), I, 79.

Corblet (*l'abbé J.*). Notions élémentaires sur les antiquités préhistoriques, XV, 422.
Linas (*Ch. de*). Ornement de bronze conservé au musée de Saint-Omer, XII, 349.
— Les casques de Falaise et d'Amfreville (Normandie), XII, 445, 525.
— Les silex de Wagnonlieu (Pas-de-Calais), XIX, 170.
Mallet (*l'abbé*). Une nouvelle espèce de phalères, XXX, 257.
Postel (*V.*). Antiquités de Porto d'Anzio (Antium), II, 368.
Soyez (*Edm.*). Voyage des flottes de Salomon et d'Hiram en Amérique, XIV, 633.
Tournal. Habitations troglodytiques de l'Aude, XII, 493.
Van Drival (*l'abbé*). L'art et la philosophie de l'Égypte, étudiés dans un de ses monuments (musée de Boulogne-sur-Mer), XI, 453, 545; XII, 138, 185, 277; XIII, 32, 357.
— Momies et antiquités péruviennes du Musée d'Arras, XVIII, 1.
Verschelde (*Ch.*). Étude sur la Tour de Babel, VII, 365.
Anonyme. Découvertes archéologiques à Jérusalem, XIII, 282.
— Le temple d'Oodeypore (Inde), XVI, 479.
— Les ruines du temple d'Hérode, XVI, 571.

ARCHÉOLOGIE.

Auber (*l'abbé*). Le clergé et l'archéologie, XX, 386.
Barbier de Montault (*Mgr*). Nouvelles archéologiques de Rome, II, 517.
Canéto (*l'abbé F.*). Archéologie des Pyrénées, X, 95.
Descemet (*le Commandeur Ch.*). Deux questions d'archéologie romaine, XXVIII, 246.
Lance (*Ad.*). Une mission archéologique en Algérie, XVII, 89.
Poitet (*C.*). Archéologie romaine, XVIII, 233, 270.

Voir ANTIQUITÉS, EXPOSITIONS, MOUVEMENT ARCHÉOLOGIQUE, MUSÉES, etc.

ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE.

Baecker (*L. de*). Une demeure chrétienne du XVIe siècle à Wert-Vleteren (Belgique), I, 552.
Barbier de Montault (*Mgr*). Le palais archiépiscopal de Bénévent, XX, 345.
Bazin (*Charles*). Maison d'école en style ogival à Aillant (Yonne), I, 29.
Corblet (*l'abbé J.*). L'architecture civile et militaire de Pise, avant le XVe siècle, XIX, 159.
Marsy (*Cte de*). Les églises fortifiées de la Thiérache, VII, 139.
— Architecture militaire des Croisés en Syrie, X, 533.
— De l'ancienne décoration de la façade de l'hôtel-de-ville de Compiègne, XVII, 264.
Meyery (*Th.*). Une place de Munich, II, 512.
Poulbrière (*l'abbé*). Castelnau de Bretenoux, XV, 74, 177, 290.
Schaephens (*A.*). Trois monuments détruits à Maëstricht, X, 649.

Voir MONUMENTS DIVERS.

ARCHITECTURE RELIGIEUSE.

Auber (*l'abbé*). De l'architecture religieuse et des architectes du XIXe siècle, III, 177, 241, 352.
— De l'an 1000 et de sa prétendue influence sur l'architecture religieuse, V, 48.
Ayzac (*Mme F. d'*). De la déviation observée dans l'axe absidal de plusieurs églises anciennes, IV, 590 ; V, 29, 77.
Breuil (*Aug.*). Lord Palmerston et l'architecture gothique, IV, 100.
Corblet (*l'abbé J.*). L'architecture du Moyen-Age jugée par les écrivains des deux derniers siècles, III, 68, 97, 201, 298, 398, 540.
— De l'origine de l'ogive, VI, 202.
— L'architecture du XIIe siècle en France et en Belgique, VI, 402.
— L'architecture religieuse du XIIIe siècle, VII, 513.
— L'architecture religieuse au XIVe siècle, XI, 362.
— L'architecture religieuse au XVe siècle, XV, 66.
— L'architecture religieuse au XVe siècle, XV, 560.
— De l'art roman dans le département de l'Aisne, d'après M. Éd. Fleury, XXVI, 460.
Marsy (*Cte de*). De l'architecture religieuse de Scandinavie, XV, 51.
Pardiac (*l'abbé*). Les cathédrales du Moyen-Age, XIV, 209.
Saint-Andéol (*Vte de*). Qu'est-ce que l'ogive? VIII, 49.
Saint-Paul (*P. de*). Le Moyen-Age italien à Conflans (Savoie), XXVIII, 240.
Schaepkens (*A.*). L'art roman en Belgique, X, 57.

Voir Beaux-arts, Églises, Monuments divers, Voûtes, etc.

ARMOIRIES, NOBLESSE ET CHEVALERIE.

Barbier de Montault (*Mgr*). Les armoiries ecclésiastiques d'après le droit commun, XVI, 241.
— Armorial des Papes, XXI, 345.
Grimouard de St-Laurent (*Cte de*). Observations sur la particule nobiliaire, X, 415.
Linas (*Ch. de*). Les armoiries du royaume de Hongrie, XIV, 530.
Pouy (*F.*). Ordre de l'Espérance fondé par Charles VI, XV, 569.

ARTISTES.

Barbier de Montault (*Mgr*). Quelques signatures d'artistes en Anjou, IX, 490.
— Deux musiciens oubliés, XIX, 430.
Breton (*Ernest*). Frà Angelico de Fiesole et ses fresques, III, 465.
Clément (*F.*). Jacques Lemmens, XXXI, 219.
— Notice sur M. Aug. Savard, maître de chapelle, XXXI, 468.
Corblet (*l'abbé J.*). Deux grands artistes chrétiens : les frères Duthoit, XIX, 52.
Dehaisnes (*l'abbé*). Recherches critiques sur Jean Bellegambe et sur son œuvre, VI, 428, 454.

Depelchin (*Paul*). Savinien Petit, XXVI, 138.
Gilbert. Distribution de gants aux artistes du Moyen-Age, I, 177.
La Fons de Mélicocq (*de*). Documents sur quelques artistes lillois des XIVe et XVe siècles, I, 176.
Linas (*Ch. de*). Un architecte français du XIIIe siècle en Hongrie, XIII, 588.
Lucas (*Charles*). Les grands architectes, XII, 601.
— Les trois architectes de Sainte-Sophie de Constantinople, XV, 314.
— Les architectes de la cathédrale de Tolède, XIX, 425.
Petit (*Élie*). Quintin Warin, peintre amiénois, XV, 550.
Piolin (*le R. P. Dom*). Recherches sur les artistes qui ont exécuté les sculptures de l'église abbatiale de Saint-Pierre de Solesmes (Sarthe), XXIV, 406.
Tarbé (*Prosper*). Un atelier de sculpture, III, 80.
Voir BEAUX-ARTS, BIOGRAPHIE.

AUTELS, RETABLES ET PISCINES.

André (*l'abbé J. F.*). Autel-table de l'église de Vaucluse, II, 110.
Barbier de Montault (*Mgr*). L'autel et les saints offices du Moyen-Age, IX, 113.
Bertoldi (*Antonio*). Sarcophage-autel de l'église Saint-Zénon à Vérone, VI, 57.
Bouvenne (*A.*). Piscine de l'église d'Ahun (Creuse), IV, 28.
Dehaisnes (*l'abbé*). Etude sur le retable d'Anchin (Nord), IV, 449, 539.
Lejeune (*Th.*). Retable gothique de Buvrinnes (Belgique), V, 337.
Mallet (*l'abbé J.*). Essai sur les autels, XXVIII, 47.
Tapin (*l'abbé*). Le retable de Livry (Calvados), XII, 398.
Saint-Andéol (*Vte de*). Autels de Vaison et de Sauveplantade (Ardèche), V, 370.
— Un autel des Rogations, V, 501.
— L'autel de Digne (Basses-Alpes), XII, 590.
Schaepkens (*A.*). Autel roman de Saint-Servais à Maëstricht, IV, 660.
X. Deux autels dessinés par Viollet-le-Duc et exécutés par M. Poussielgue-Rusand, XXXI, 190
Anonyme. Le nouvel autel de Saint-Sever de Rouen, XVIII, 244.
Voir CHANDELIERS, CROIX, TABERNACLES, etc.

BAPTISTÈRES ET FONTS.

Carot (*l'abbé*). Vase baptistère de Rochefort (Charente-Inférieure), XI, 390.
Corblet (*l'abbé J.*). Des lieux consacrés à l'administration du baptême, XXIII, 270; XXIV, 112, 300; XXV, 26, 275.
Martinov (*le R. P.*). Notice sur un monument illyrien, XXVII, 431.
Saint-Andéol (*Vte de*). Cuves baptismales de Chirens et de Saint-Nicolas (Isère), VII, 99.
— Étude sur les baptistères, les piscines et les cuves, IX, 561; X, 30, 78.
— Découverte de la piscine du baptistère de Mélas (Ardèche), XI, 604.
Schaepkens (*A.*). Un personnage militaire des fonts baptismaux de St-Barthélemy de Liège, IX, 369.

Schaepkens (*A.*). Deux fonts baptismaux de Belgique, XI, 75.
— Anciens fonts baptismaux de Zonhoven (Brabant), XIII, 203.
Van Drival (*l'abbé*). Etude sur les fonts baptismaux, II, 18, 97, 157, 204.
Voir ÉGLISES.

BEAUX-ARTS (HISTOIRE ET ESTHÉTIQUE).

Auber (*l'abbé*). L'art chrétien, fragment poétique, XVI, 366.
Avril (*B^on d'*). L'art au point de vue de l'éducation, XV, 488.
Boissieu (*Firmin*). L'art devant le concile du Vatican, XIII, 623.
Brissac (*Duc de*). Projet d'une école catholique des beaux-arts, XXV, 220.
Cartier (*Ét.*). L'art chrétien, lettres d'un solitaire : histoire de l'art avant Jésus-Christ, XXVII, 5 ; histoire de l'art après Jésus-Christ, XXVII, 406.
Cavrois (*L.*). La manufacture de porcelaines d'Arras, XXIV, 183.
Clément (*Félix*). Des formes hiératiques et de leur influence sur le progrès des arts, XIX, 441.
— Quelques mots sur la mission des Beaux-Arts, XXV, 7.
— De l'idéal chrétien, XXVI, 257.
— Commission de l'art chrétien à l'assemblée générale des catholiques, XXVII, 466.
Coipel (*V.*). Notes et observations d'esthétique, XXII, 55.
Corblet (*l'abbé J.*). De l'art catholique, I, 4.
— Précis de l'histoire de l'art chrétien, en France et en Belgique, avant le règne de Charlemagne, IV, 264, 288, 402, 515, 578 ; du IXe au XIe siècle, V, 254, 300, 381, 528, 564 ; au XVIe siècle, XVI, 27.
— La peinture et l'orfèvrerie au XVe siècle, XV, 360.
Gautier (*Léon*). L'art au XIIIe siècle, XV, 5.
Giraud (*l'abbé*). L'école laïque au XIIe siècle, XIX, 446.
— Le génie grec et le Christianisme, XX, 276.
Grimouard de Saint-Laurent (*Comte de*). Évolutions de l'art chrétien, XV, 217, 337, 401, 583; XVI, 5, 240, 348, 442, 593.
Mascarel (*A.*). Savonarole et l'art de la Renaissance, XXXII, 55.
Schmidt (*Petrus*). De l'industrie ecclésiologique, I, 11.
Tailliar. Notes pour l'histoire de l'art chrétien dans le nord de la France, depuis Clovis jusqu'à la fin du XIIe siècle, II, 375 ; III, 120, 153, 500, 545.
Van Drival (*l'abbé*). L'art chrétien dans la Flandre, V, 203, 243.
Anonyme. L'art chrétien contemporain, XII, 216.
Voir ARCHITECTURE, SCULPTURE, ORFÈVRERIE, PEINTURE, etc.

BIBLIOGRAPHIE ET TYPOGRAPHIE.

Barbier de Montault, F. Clément, J. Corblet, Ch. de Linas, A. de Marsy, Martinov, D. Piolin, etc. Compte-rendus bibliographiques. Voir dans les tables de chaque volume au mot *Bibliographie*.
Cahier (*le P. Ch.*). Les bibliothèques du Moyen-Age, XXII, 238.
— Calendriers populaires du temps passé, XXVI, 5, 344.

Corblet (*l'abbé J.*). Le *Dictionnaire d'architecture* de M. Viollet-le-Duc, VII, 289, 345.
— Un chef-d'œuvre typographique : *Jésus-Christ*, par L. Veuillot, XIX, 265.
— Index bibliographique. Voir dans les tables, à partir du tome XVIII, au mot *Index bibliographique*.

Voir LIVRES LITURGIQUES, HISTOIRE LITTÉRAIRE.

BIOGRAPHIE ET NÉCROLOGIE.

Brianchon et *Loth*. L'abbé Cochet, XX, 475.
Corblet (*l'abbé J.*). Nécrologie artistique et archéologique de 1856, I, 34.
— L'abbé Seiwold, XI, 567.
— Nécrologie : M. Rousseau-Leroy, XIII, 209.
Ferrand, de Glanville et Hervé. Éloge de M. de Caumont, XVI, 141.
Joret-Deslostères. M. Ernest Breton, XX, 280.
Linas (*Ch. de*). L'abbé Seiwold, X, 326.
Petit (*Élie*). Ide de Clary, abbesse d'Étrun, XXIV, 454.
Plaine (*le R. P. Dom*). Le B. Charles de Blois, duc de Bretagne, protecteur des arts au XIVe siècle, XIX, 274.
Poulbrière (l'abbé). Les trois Papes limousins, XXII, 225.

Voir ARTISTES.

BOTANIQUE ET HORTICULTURE.

Aniviti (*Mgr*). Les fleurs dans leurs rapports avec le culte catholique, XXIV, 221.
Daux (*l'abbé*). La Flore monumentale du cloître abbatial de Moissac, XXI, 45.
Gomer (*Cte de*). L'horticulture au Moyen-Age, XV, 164.

CATACOMBES.

Auber (*l'abbé*). Les Catacombes considérées comme type des Basiliques chrétiennes, VI, 24.
Barbier de Montault (*Mgr*). Épigraphie et iconographie des Catacombes, I, 257, 348, 455 ; II, 315.
— Crypte du pape S. Alexandre à Rome, II, 224.
Bouvenne (*Firmin*). Poisson en cristal de roche, provenant des Catacombes, III, 335.
Cartier (*Ét.*). L'Église et les Vieux-Catholiques d'après une peinture des Catacombes, XX, 395.
Davin (*l'abbé*). La *cappella greca* du cimetière de Priscille, XXI, 259 ; XXII, 138, 411 ; XXIII, 20, 352 ; XXIV, 75, 311 ; XXV, 164, 377 ; XXVI, 72, 376 ; XXVII, 25, 366 ; XXVIII, 69 ; XXIX, 127, 286 ; XXX, 59, 360.
Didiot (*J.*). La théologie des Catacombes de Rome, VIII, 96, 148, 216, 262, 384, 477.
Guéranger (*Dom*). *Roma sotterranea*, XII, 481 : XIII, 60, 177.

Voir CRYPTES, ICONOGRAPHIE, PEINTURE, etc.

CHANDELIERS ET LUMINAIRE.

Corblet (*l'abbé J.*). Notice sur les chandeliers d'église au Moyen-Age, III, 17.
— Lettre à M. Petrus Schmidt sur le chandelier pascal, III, 170.
Dusevel (*Hyacinthe*). Les chandeliers d'église au Moyen-Age, III, 13.
Goldie (*Georges*). Le chandelier pascal à l'abbaye de Durham (Angleterre), III, 236.
Peigné-Delacourt. Porte-lampes du Ve siècle, représentant une basilique, X, 536.
Schaepkens (*A.*). Anciens dessins de chandeliers, VI, 223.
— Du type primitif des chandeliers, VIII, 436.
Schmidt (*Petrus*). Le chandelier pascal, III, 162.
Touchard (*l'abbé*). Un cierge du Xe siècle, XXXI, 229.

CHAPELLES.

Cerf (*l'abbé Ch.*). La chapelle du cardinal Gousset, à Reims, XVII, 49.
Corblet (*l'abbé J.*). Chapelle de S. Louis de Gonzague au collège de la Providence d'Amiens, I, 551.
Gomart (*Ch.*). La chapelle de Notre-Dame de Sissy (Aisne), VII, 169.
Jouve (*l'abbé*). Chapelle romane de Notre-Dame de la Salette au château d'Esguille (Drôme), III, 38.
Mallat. La chapelle-grotte et le retable de l'autel de Saint-Cybard, à Angoulême, XXXII, 331.
Schaepkens (*A.*). Chapelle de Saint-Lambert à Herstall (Belgique), IX, 495.
Soyez (*Edm.*). Deux chapelles de la cathédrale d'Amiens, XXIII, 60.
Thibaud (*Émile*). Les saintes-chapelles d'Auvergne, VII, 569.

Voir ÉGLISES.

CHAPITEAUX.

Corblet (*l'abbé J.*). Note sur quelques chapiteaux mérovingiens, III, 231.
Drouyn (*Léo*). Chapiteaux romans de la Gironde, VII, 66.
Petit (*Élie*). Les chapiteaux de l'église de Montataire (Oise), VIII, 625.
Schaepkens (*A.*). Un chapiteau légendaire de la crypte de Rolduc (Limbourg), V, 214

CHASSES ET RELIQUAIRES.

Auber (*l'abbé*). Notice sur un reliquaire de l'époque romane, III, 411.
Barbier de Montault (*Mgr*). Reliquaire de la Sainte-Chemise en Anjou, IX, 612.
— Reliquaire de S. Lazare à Saint-Pierre du Vatican, XVII, 208.
Breuil (*Aug*). Reliquaire de la vraie Croix, appartenant au Trésor de la cathédrale de Gran (Hongrie), IV, 369.
— Châsse d'Albert-le-Grand, à Cologne. V, 393.
Callier (*G.*). Bras-reliquaire de S. Eutrope, à Pionnat (Creuse), XXIX, 167.
— Reliquaire de S. Léobon, à Grand-Bourg-de-Salagnac (Creuse), XXIX, 282.
— Reliquaire de S. Pardoux, à Guéret (Creuse), XXXI, 196, 391.

Chauffier. Essai sur un coffret du XIIe siècle, appartenant à la cathédrale de Vannes, XVIII, 265, 415.

Gareiso (*l'abbé J.*). Un reliquaire-ostensoir, III, 11.

Jouve (*l'abbé*). Reliquaire de S. Laurent, à Saint-Vincent de Crégy (Seine-et-Marne), XXVII, 95.

Lecocq. Un reliquaire de S. Quentin, XVIII, 157.

Linas (*Ch. de*). Coffret incrusté et émaillé du musée archiépiscopal d'Utrecht, XXVIII, 308.

Richard (*J. M.*). Un reliquaire de l'ancienne cathédrale d'Arras, XXII, 257.

Voisin (*l'abbé*). Notice sur une châsse émaillée de l'ancienne abbaye de Saint-Ghislain (Belgique), III, 437.

Anonyme. Le reliquaire de la vraie Croix à la cathédrale de Sens, XVII, 214.

Voir INVENTAIRES, ORFÈVRERIE, TRÉSORS, etc.

CHEMINS DE CROIX.

Corblet (*l'abbé J.*). Stations du chemin de la croix, par M. Violet, V, 192.

— Chemin de croix de Jean Du Seigneur, IX, 57

Grimouard de Saint-Laurent (*Cte de*). Le chemin de la croix au point de vue de l'art chrétien, III, 112.

Anonyme. Le chemin de croix de l'église Saint-Ferdinand de Bordeaux, XVI, 90.

CHRONIQUE.

Corblet (*l'abbé J.*). Chronique mensuelle ou trimestrielle. Voir, dans les tables de chaque volume, au mot *Chronique*.

CIMETIÈRES ET FANAUX.

Bouvenne (*A.*). La lanterne des morts de Felletin (Creuse), VIII, 449.

Cochet (*l'abbé*). Un cimetière de lépreux au XIIIe siècle, II, 417.

Corblet (*l'abbé J.*). Les fanaux du Limousin, VII, 568.

— Un cimetière énigmatique à Saint-Aubin-Montenoy (Somme), IX, 147.

Anonyme. Les anciens cimetières de Paris, XVI, 549.

Voir CATACOMBES, TOMBEAUX, etc.

CLOCHERS.

Doublet de Boisthibault. Les clochers de la cathédrale de Chartres, I, 202.

Saint-Paul (*Anthyme*). De la position des clochers, XXVI, 49.

— De la forme des clochers, XXVI, 409; XXVII, 435.

CLOCHES ET CLOCHETTES.

Barbier de Montault (*Mgr*). Les cloches de Rome et d'Anagni, XVII, 122.

Breuil (*Aug.*). Cloches de Minden (Westphalie), II, 124.

Cochet (*l'abbé*). Clochettes mérovingiennes, XIII, 281.
Corblet (*l'abbé J.*). Notice historique et liturgique sur les cloches, I, 49, 108, 217, 337.
Godard-Faultrier. Documents sur quelques anciennes cloches de l'Anjou, I, 319.
J. B. L. De la sonnerie pendant l'orage, I, 554.
Pardiac (*l'abbé*). Une cloche historique à l'hospice des Enfants-Trouvés de Bordeaux, XXI, 183.
Petit (*Élie*). Cloches françaises fondues en Angleterre, IV, 609.
Schaepkens (*A.*). Bourdon de Saint-Servais de Maëstricht, XI, 189.
— Cloches, clochettes et sonnettes, XIII, 74.

CONCOURS.

Corblet (*l'abbé J.*). L'église du Sacré-Cœur à Montmartre, XVII, 144.
Lucas (*Ch.*). Concours ouvert pour la construction de l'église du Sacré-Cœur à Montmartre.
Schmidt (*Petrus*). Église du vœu national au Sacré-Cœur, XIX, 19.
X. Concours architectural de Berne, I, 325.
Anonyme. Concours pour la construction d'une église catholique à Berne et d'une église protestante à Constantinople, I, 35.

CONGRÈS SCIENTIFIQUES ET ARCHÉOLOGIQUES.

Auber (*l'abbé*). Congrès scientifique de Bordeaux, V, 612.
Corblet (*l'abbé J.*). Congrès archéologique de Mende et de Valence; Congrès scientifique de Grenoble, I, 414.
— Congrès scientifique de France : session d'Amiens, X, 198; XI, 321.
Freppel (*Mgr*). Discours prononcé au Congrès archéologique d'Angers, XIV, 479.
Janvier (*Aug.*). Congrès archéologique de Laon, II, 466.
Marsy (*Cte de*). L'archéologie religieuse au Congrès de Vienne (Isère), XXVIII, 475.
Van Drival (*l'abbé*). L'art chrétien au Congrès de Malines, XI, 651.
Anonyme. Réunion des délégués des Sociétés savantes des départements, à la Sorbonne, XVI, 77.

Voir SOCIÉTÉS SAVANTES.

CORRESPONDANCE.

Barbier de Montault (*Mgr*). Réponses au R. P. Cahier, XXVII, 496; XXVIII, 248.
Cahier (*le R. P.*). Lettres au Directeur de la *Revue*, XXVII, 494; XXVIII, 247.
Chamard (*Dom*). Lettre au Directeur de la *Revue*, XII, 269.
Pascal (*l'abbé*). Lettre au sujet des *Remarques critiques* de Dom Renon, II, 176.

Voir REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

CRITIQUE D'ART.

Aumale (*duc d'*). M. de Montalembert apprécié comme critique d'art, XVI, 24.
Robart (*F.*). L'architecte, XVII, 94.

Bordeaux (*Raymond*). Questions ecclésiologiques, x, 437.
Corblet (*l'abbé J.*). Les dessins du P. Jérôme Natalis, viii, 353.
F. Œuvres sculpturales de M. Bonnassieux, xvi, 376.
Leroy (*F.-N.*). Jean Jouvenet, appréciation de ses œuvres, iv, 14, 90.
Voir Artistes, Beaux-Arts, Statues, etc.

CROIX MONUMENTALES, PECTORALES, D'AUTEL, DE PROCESSION, DE DÉVOTION, etc.

Barbier de Montault (*Mgr*). La croix de Henri IV à Rome, xix, 47.
— La croix de Justin II, xxii, 215.
Breuil (*Aug.*). Croix d'autel et de procession de la cathédrale de Gran (Hongrie), iv, 496.
Cagny (*l'abbé P. de*). Usage de placer une tête de mort au bas des crucifix, ii, 124.
Grimouard de Saint-Laurent (*Cte de*). Étude sur une croix pectorale du musée du Vatican, x, 5.
Linas (*Ch de*). Réponse à une note de Mgr Barbier de Montault, xxii, 216.
Matthieu (*A.*). La croix de Hugues, abbé de Saint-Vincent de Laon, iii, 325.
Poulbrière (*l'abbé*). La croix de Bassignac-le-Haut (Corrèze), xiii, 521.
Renon (*Dom*). La croix de Caravaca, viii, 258.
Van Drival (*l'abbé*). La croix d'Oisy (Pas-de-Calais) et autres croix anciennes, ii, 306, 349, 481 ; iii, 49.
Voir Inventaires, Orfèvrerie, Trésors.

CROSSES.

Barbier de Montault (*Mgr*). Les crosses du musée chrétien du Vatican. xvii, 31.
Matthieu (*A.*). La crosse de Gaudry, évêque de Laon, ii, 385.
Renon (*le R. P. Dom*). Crosse de S. Bernard conservée à la Trappe de Bellefontaine (Maine-et-Loire), viii, 505.
Voir Orfèvrerie, Trésors.

CRYPTES.

Boissieu (*de*). La crypte de l'église des Carmes, à Paris, xii, 414.
Chapusot. Crypte de Saint-Ephrem de Jâlons (Marne), xi, 140.
Cochet (*l'abbé*). Fouilles dans la crypte de Saint-Gervais de Rouen, xv, 505.
Godard (*l'abbé*). La crypte de Saint-Geosmes (diocèse de Langres), ii, 175.
Haigneré (*l'abbé*). La crypte de Notre-Dame de Boulogne-sur-Mer, ix, 281.
Hénault (*l'abbé*). Peintures de la crypte de Notre-Dame de Chartres, xvii, 151.
Lejeune (*Th.*). La crypte de Saint-Ursmer, à Lobbes (Belgique), xi, 97.
Voir Catacombes, Églises.

DOCUMENTS INÉDITS.

André (*l'abbé J.-F.*). Documents liturgiques inédits, sur l'ancienne église cathédrale de Carpentras, i, 265.

André (*l'abbé J.-F.*). Nouveaux documents liturgiques inédits relatifs à l'ancienne église cathédrale de Carpentras, III, 385.
Barbier de Montault (*Mgr*). Documents historiques et liturgiques, inédits, III, 183.
La Fons de Mélicocq (*de*). Documents inédits sur des artistes lillois des XIVe et XVe siècles, I, 176.
Le Gentil (*C.*). Documents inédits touchant l'abbaye de Saint-Vaast d'Arras, XXV, 317.
Voir INVENTAIRES.

DRAME LITURGIQUE.

Baecker (*L. de*). L'art dramatique chrétien dans le nord de la France, III, 5.
Gaume (*Mgr*). Le théâtre au Moyen-Age, XVI, 329.
Jouve (*l'abbé*). Du théâtre au Moyen-Age, V, 352.
Petit (*Élie*). Théâtre de Hrotswitha, XII, 5.
Anonyme. Représentation des mystères au Moyen-Age, XV, 151.
— La famille de Béthanie, XVII, 217.

ÉGLISES.

A. D. G. L'église Saint-Loup, près de Sablé (Sarthe), XV, 160.
Arbellot (*l'abbé*). Église de Salles-Lavauguyon (Haute-Vienne), XII, 644.
Auber (*l'abbé*). Les églises de Niort, XXXI, 375.
Balthasar (*l'abbé C.-G.*). Notre-Dame de l'Épine (Marne), II, 7.
— La cathédrale de Senlis, VII, 5
— La cathédrale de Chartres, IX, 169.
Barbier de Montault (*Mgr*). L'église de Saint-Sauveur *in thermis*, à Rome, XV, 35.
— Les églises de Rome étudiées au point de vue archéologique, XX, 205; XXI, 101, 458; XXII, 87, 318; XXIII, 207, 282.
— Observations archéologiques sur les églises de Rome, XXIV, 282; XXV, 64, 334.
Barthélemy (*Édouard de*). Notre-Dame de Reims, II, 266.
— Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, XV, 97.
— Notre-Dame de l'Épine, en Champagne, XVI, 305.
— L'église de Sainte-Menehould (Marne), XVIII, 426.
Bédu. L'église Saint-Nicolas, à Bapaume, IX, 225.
Blanchot (*Auguste*). Un pastiche de style ogival, à Paris : l'église Sainte-Clotilde, I, 433.
Bouillet (*A.*). Essai sur l'église de Sainte-Foy de Conches (Eure), XIX, 375.
Bouvenne (*A.*). Ruines de l'église Saint-Hippolyte, à Paris, V, 561.
Breton (*Ernest*). Église Saint-Georges, à Limbourg (duché de Nassau), I, 241.
— Ancienne basilique et nouveau cimetière de San-Miniato al Monte (Toscane), X, 295.
— Cathédrale de Salisbury, XIII, 113.
— Les églises romanes de Cologne, VIII, 425.
— La cathédrale de Séville, XVIII, 285.

Canéto (*l'abbé Fr.*). La chapelle de Notre-Dame de Lourdes, XVII, 281.
Carnandet (*J.*). Nouvelles constructions ogivales : l'église d'Eurville (Haute-Marne), I, 425.
Carrière (*l'abbé*). Une découverte à l'église métropolitaine de Toulouse, XXI, 204.
Chamard (*Dom*). Une église poitevine du Saint-Sépulcre en l'an 1120, XIII, 279.
Charles (*l'abbé Robert*). Notes archéologiques et historiques sur Saint-Jean-des-Échelles (Sarthe), XXII, 402.
Cochet (*l'abbé*). L'église de Brémontier (Seine-Inf.), XVIII, 241.
Corblet (*l'abbé J.*). Notre-Dame d'Evreux, VII, 401.
D. Du luxe dans les églises, XVI, 472.
Decorde (*l'abbé J.-C.*). Églises anciennes et modernes du diocèse de Rouen, I, 104.
Dramard (*E.*). La cathédrale de Notre-Dame de Boulogne-sur-Mer, XVII, 5, 57, 113.
Drouyn (*Léo*). Monographie de Saint-Martin de Sescas (Gironde), I, 162, 207.
Dupré. Notice sur l'église abbatiale de Saint-Laumer, à Blois, VIII, 509.
Galoppe d'Onquaire. Église Sainte-Clotilde, I, 145.
Gandy (*Georges*). L'église Saint-Martin d'Ainay, à Lyon, I, 369.
Gomart (*Ch.*). Études sur l'église et la crypte de Ham (Somme), VIII, 277.
Goze (*A*). Nouvelles constructions ogivales, I, 70, 319.
Hénault (*l'abbé*). L'église de Loigny (Eure-et-Loir), XVII, 155.
Jadard (*Henri*). L'église Saint-Pierre de Novy (Ardennes), XXXI, 460.
Jouve (*l'abbé*). Notice sur l'ancienne cathédrale d'Apt (Vaucluse), III, 313.
— La nouvelle église de Saint-Pierre, à Mâcon, IX, 500.
Lavergne (*Claudius*). Projet de décoration du Panthéon, XVIII, 37.
Lecomte. L'église de Saint-Ouen, à Darnétal (Seine-Inf.), II, 326.
Lejeune (*Th.*). Notre-Dame de Cambrai et sa légende, VII, 457.
— L'église Saint-Vincent, à Soignies (Hainaut), IX, 449.
— Les édifices religieux à Lobbes (Belgique), XXIII, 129.
L. G. Le nouveau chœur de la cathédrale de Montpellier, XIX, 236.
Louis de Gonzague (*le P.*). Notre-Dame de l'Immaculée-Conception, près Tarascon, X, 499.
Lucas (*Ch.*). Quelques églises du Saint-Sépulcre, XIV, 248.
— Les églises circulaires d'Angleterre, XIV, 412, 464.
— Projet de décoration du Panthéon, XVIII, 30, 158.
Mallat (*J.*). L'église de Montbron (Charente), XXXI, 465.
Marsy (*Cte de*). Quelques monuments élevés en l'honneur du Saint-Sépulcre de Notre-Seigneur Jésus-Christ, XIII, 192.
— L'église des chevaliers de Saint-Étienne, à Pise, XIII, 638.
Maumigny (*V. de*). Projet de décoration du Panthéon, XVIII, 34.
Mayery (*Th.*). Le monument de Notre-Dame d'Afrique, II, 556.
— La cathédrale de Saint-Jean de Maurienne, IV, 142.
Pardiac (*l'abbé*). Notice sur l'église Saint-Pardou de Barret (Charente), V, 605.
Petit (*Élie*). L'église de Nogent-les-Vierges (Oise), IV, 271.

Picard (*l'abbé A.*). L'église Saint-Vincent de Paul de Marseille, XI, 376.
Poulbrière (*l'abbé*). Le portail de Beaulieu (Corrèze), XIV, 272, 358.
Renneric (*J. de la*). Notes sur l'église abbatiale de Saint-Jouin de Marnes (Deux-Sèvres), XXII, 222.
Rondelet (*Antonin*). La nouvelle cathédrale de Marseille, XVI, 566.
Rostan. L'église du couvent des Dominicains de Saint-Maximin (Var), XIX, 455.
Sagette (*l'abbé J.*). La nouvelle église des Carmes déchaussés, à Bordeaux, II, 28.
Saint-Andéol (*Vte de*). Une église cathédrale du Ve siècle et un baptistère : Saint-Étienne de Mélas (Ardèche), VI, 169.
— La basilique de Vienne (Isère), VII, 249.
Schaepkens (*A.*). L'église Saint-Servais à Maëstricht, IX, 337.
Thibaud (*Émile*). Notes sur quelques églises d'Auvergne, VII, 193.
— Royat et ses environs, VII, 225.
— La cathédrale de Clermont, VIII, 5.
Timbal (*Ch.*). La décoration du Panthéon, XVII, 196.
Anonyme. La nouvelle église de Vichy, XV, 321.
— La cathédrale de Cordoue, XVII, 313.
— La basilique ambrosienne de Saint-Laurent de Florence, XXIV, 439.
Voir CHAPELLES, ENTRETIEN, MONUMENTS DIVERS, RESTAURATIONS, etc.

ENTRETIEN DES ÉGLISES.

Reichensperger. Conseils pratiques relatifs à l'Art chrétien, II, 513.
T. M. L'église de Brou éclairée au gaz, IV, 37.
Anonyme. Du danger des nids de corbeaux, I, 425.

ÉTOFFES ET TISSUS.

Linas (*Ch. de*). Aumônières tirées de la collection de M. Oudet, IV, 229, 319, 337, 393.
— Étoffe arabo-persanne conservée à Rouen, XVI, 19.
Voir VÊTEMENTS.

ÉVANGÉLISATION DES GAULES.

Corblet (*l'abbé J.*). Origines de la foi chrétienne dans les Gaules et spécialement dans le diocèse d'Amiens, XIII, 530, 597 ; XIV, 5.
Salmon (*Ch.*). Les origines de l'église de Tours, XIII, 401.
— Lettre sur l'autorité historique de S. Grégoire de Tours, XIII, 586.
Verger (*l'abbé*). Lettre sur l'autorité historique de S. Grégoire de Tours, XIII, 583.

EXPOSITIONS ARTISTIQUES ET ARCHÉOLOGIQUES.

Argé (*Ch d'*). Exposition des œuvres de Paul Delaroche à l'École des Beaux-Arts, I, 228.
Barbier de Montault (*Mgr*). L'archéologie à l'exposition religieuse de Rome en 1870, XVIII, 136, 202, 308.

Barbier de Montault (*Mgr*). L'art chrétien à l'exposition de Rome, XVIII, 431.
Boissieu (*Firmin*). L'art religieux au Salon de 1869, XIII, 289.
Brunet. L'exposition rétrospective au Palais du Trocadéro, XXVI, 454.
Charles (*l'abbé Robert*). Exposition rétrospective d'objets d'art, à Tours, XVI, 213.
Clément (*Félix*). Exposition des œuvres des pensionnaires de Rome, en 1881, XXXI, 472.
Corblet (*l'abbé J.*). Exposition de peintures anciennes au musée Napoléon d'Amiens, IX, 459.
— Exposition rétrospective de 1866 au musée Napoléon d'Amiens, X, 448, 506.
Deschamps de Pas (*Louis*). Exposition de l'œuvre des églises pauvres, à Saint-Omer, III, 133.
Dubosc de Pesquidoux. L'art religieux au Salon de 1880, XXX, 96.
Esnaut (*Louis*). L'archéologie à l'exposition de Rennes, IX, 102.
Lavergne (*Claudius*). L'art chrétien au Salon de 1868, XII, 155.
Linas (*Ch. de*). Exposition générale de l'œuvre des églises pauvres du diocèse d'Arras, IV, 33.
— Histoire du travail à l'exposition universelle de 1867, XI, 201, 280, 333, 397, 466, 509, 572, 617.
— Les expositions rétrospectives de Bruxelles, de Düsseldorf et de l'Union centrale des beaux-arts à Paris, XXX, 257; XXXI, 39, 276.
Schmidt (*Petrus*). Exposition artistique de Limoges et de Toulouse, II, 368.
Sédille (*Paul*). L'architecture du Moyen-Age au Salon de 1873, XVI, 557.
Thibaud (*Émile*). Exposition toulousaine, II, 35.
Van Drival (*l'abbé*). L'exposition de Malines, VIII, 523, 632; IX, 42, 62.
— Exposition d'objets d'art à Lille, XVII, 270, 361; XVIII, 48, 97, 217, 332, 394; XIX, 32, 173, 345.
Anonyme. Le *David* et l'exposition des œuvres de Michel-Ange, XXI, 313.
— Exposition rétrospective au Palais de Versailles en 1881, XXXI, 230.

FUNÉRAILLES.

Bibliophile artésien (*le*). Cérémonies funèbres célébrées à Bruxelles, en l'honneur de Jeanne de Castille, en l'année 1555, X, 147.
Chauvelot. L'enterrement et son symbolisme dans l'antiquité, XXIII, 123.
Linas (*Ch. de*) Note sur la cérémonie des obsèques au Moyen-Age, III, 235.
Voir TOMBEAUX.

GÉOGRAPHIE HISTORIQUE.

Chaillot (*L.*). Castel-Gondolfo (Italie), XIX, 312.
— Tivoli (Italie), XXXI, 457.
Huguet (*L.*). Le Mont de la Trinité (Belgique), XXIX, 204.
Anonyme. Le pays de Moab, XVII, 210.
Voir VOYAGES.

HAGIOGRAPHIE.

Corblet (l'abbé J.). Introduction à l'*Hagiographie du diocèse d'Amiens*, XII, 228.
Roze (l'abbé). *La Légende d'or*, XI, 38.
Tapin (l'abbé). La science et la tradition, VII, 482, 538, 606.
Voir HISTOIRE RELIGIEUSE, ICONOGRAPHIE.

HISTOIRE CIVILE.

Corblet (l'abbé J.). Étude historique sur les loteries, V, 12, 57, 121.
— Le pour et le contre sur la culpabilité des Templiers, IX, 341, 393.
Pardiac (l'abbé). Origine païenne des masques du carnaval, VII, 48.
Poquet (l'abbé). Considérations sur l'étude de l'histoire locale, XV, 612.
Voir GÉOGRAPHIE.

HISTOIRE LITTÉRAIRE.

Auber (l'abbé). Une question de droit littéraire, II, 472.
Clément (F.). De la poésie latine chrétienne depuis Juvencus (IVe siècle) jusqu'à Santeul (XVIIe siècle), XXV, 353.
Delvigne (l'abbé). De l'ancienneté des mandements de carême, XXVII, 452.
Gautier (Léon). La littérature au commencement du XIIIe siècle, XV, 299.
Petit (Élie). Les poèmes latins de Hrotswita, XIII, 80, 134.
Voir BIBLIOGRAPHIE, DRAME, POÉSIE, etc.

HISTOIRE RELIGIEUSE.

Barrère (l'abbé). Le Christianisme et les églises dans la Chine et la Tartarie orientale, avant le XVIIe siècle, II, 529.
C. (L.). Les Protomartyrs de l'Occident, XXI, 192.
Corblet (l'abbé J.). Grandes découvertes historiques relatives à S. Jean-Baptiste et aux évangélistes, VI, 590.
— Origines royennes de l'Institut des Filles de la Croix, d'après des documents inédits, XII, 364.
Gautier (L.). Histoire de la charité au XIIIe siècle, XIV, 591.
Le Blant (Edm.). D'un argument des premiers siècles de notre ère contre le dogme de la Résurrection, VI, 118.
— Recherches sur les bourreaux du Christ, XVI, 409.
— Lettre à M. l'abbé Corblet sur quelques observations de M. Naudet, XVII, 159.
— Les martyrs de l'Extrême-Orient et les persécutions antiques, XXI, 227.
Mencacci (P.). Les chaînes de S. Pierre, XXIII, 227.
Pardiac (l'abbé). La nourriture de S. Jean-Baptiste dans le désert, XXXI, 401.
Voir HAGIOGRAPHIE, PÈLERINAGES.

ICONOGRAPHIE.

Agos (*le baron L. d'*). De la représentation de Marie Immaculée, I, 511.
Auber (*l'abbé*). Iconographie de l'Immaculée-Conception, I, 148.
Ayzac (*Mme F. d'*). De la démonologie monumentale dans l'art chrétien du Moyen-Age, V, 466, 522, 589, 641.
— Iconographie du Dragon, VIII, 75, 169, 337.
B. (*Ch.*). Les chapelets de la cathédrale de Chartres, XXXI, 444.
Baecker (*Louis de*). Une image de la sainte Vierge, vénérée en Russie et à Cambrai, I, 129.
— Pénalité et iconographie de la calomnie, I, 246.
Barbier de Montault (*Mgr*). Iconographie des Vertus à Rome, VII, 325, 377, 429, 497, 555, 658; VIII, 41, 157, 325.
— Iconographie des Sibylles, XIII, 244, 321, 465, 575; XIV, 290, 326, 385.
— Sainte Marie-Madeleine d'après les monuments de Rome, XXIX, 110.
Barthélemy (*Anatole de*). Iconographie de quelques saints de Bretagne, II, 297.
Bouvenne (*A.*). Sainte Wilgeforte, X, 113.
Breuil (*Auguste*). Notice archéologique sur sainte Barbe, I, 361.
— De quelques prétendues satires anti-cléricales dans les sculptures du Moyen-Age, II, 342.
Cartier (*É.*). L'art et la charité, XXVIII, 99.
Clément (*Félix*). De la représentation du Sacré-Cœur de Notre-Seigneur Jésus-Christ, XVIII, 304.
Corblet (*l'abbé J.*). Mains divines, peintes ou sculptées, dans les églises romanes, I, 513.
— Étude iconographique sur l'arbre de Jessé, III, 49, 113, 169.
— Attribut de l'évangéliste S. Matthieu, IV, 211.
— Culte et iconographie de S. Jean-Baptiste dans le diocèse d'Amiens, VIII, 452.
— Vocabulaire des symboles et des attributs usités dans l'art chrétien, XVI, 342, 454, 516; XVII, 55, 83, 141, 193, 355; XVIII, 25, 227, 353; XIX, 433; XX, 254; XXI, 162, 426.
— Iconographie du baptême, XXVI, 313; XXVII, 98.
Decorde (*l'abbé J.-C.*). Le Saint-Esprit représenté sous forme humaine, II, 424.
Didiot (*l'abbé*). S. Joseph et l'art chrétien primitif, X, 225.
Dupré. Ste Cécile glorifiée par les arts, VI, 602.
Galoppe d'Onquaire. Une madone russe à trois bras, I, 513.
Germer-Durand (*le R. P.*). L'Assomption : théologie, légende et iconographie, XXV, 50.
Grésy (*Eugène*). Notice iconographique sur S. Pathus, évêque de Meaux, II, 439.
Grimouard de St-Laurent (*Cte de*). Antiquités chrétiennes primitives : le Christ triomphant et le don de Dieu, I, 289, 396, 500; II, 117, 256; III, 406; XII, 576.
— De la réprésentation de l'Immaculée-Conception, II, 33.
— Du nu dans l'art chrétien, III, 223, 289, 446, 513.

Grimouard de Saint-Laurent (*Cte de*). De l'iconographie de S. Jean-Baptiste, XI, 5, 103.
— Du nimbe, XII, 73.
— Du nimbe de S. Nicodème et de S. Joseph d'Arimathie, XIII, 278.
— Du type du Christ dans l'art chrétien, XIII, 563; XIV, 46, 153, 229.
— Nouveaux éclaircissements sur l'Orante de l'antiquité chrétienne, XXVI, 213; XXVII, 120.
— De quelques singularités dans la représentation de la Nativité de Notre-Seigneur, XXX, 107, 323; XXXI, 173.
— Éclaircissements et rectifications, XXXI, 173.
— Observations relatives au classement des Vertus, XXXII, 360.
Guénebault (*L.-J.*). Notice sur une pierre gravée inédite du cabinet des Inscriptions et Médailles, I, 529.
Lavergne (*Claudius*). Les *Caractéristiques des saints* du P. Cahier, XII, 505.
Le Blant (*Edm.*). Note sur quelques représentations antiques de Daniel dans la fosse aux lions, XIX, 89.
Linas (*Ch. de*). Le Crucifix blasphématoire du Palatin, XIV, 97.
Louis de Gonzague (*le P.*). Les madones de la Hongrie, XIV, 135.
Martinov (*le R. P.*). Iconographie de S. Jean l'Évangéliste, XXVII, 356.
— Iconographie de S. Jean l'Évangéliste dans les plus récentes publications russes, XXVIII, 197.
Pardiac (*l'abbé*). Iconographie de S. Ambroise et de Ste Lucie, IV, 35.
— Études archéologiques et iconographiques sur Ste Ursule, IV, 353.
Pelletier (*l'abbé*). Iconographie de l'Immaculée Conception, I, 314.
Petit (*Élie*). Des anachronismes de l'art chrétien à propos de Virgile, IV, 489.
Pouy (*F.*). Iconographie des thèses, XIII, 258.
Renon (*le R. P. Dom*). Remarques critiques sur les *Institutions de l'art chrétien* de M. l'abbé Pascal, II, 70, 217, 249, 362, 540; III, 75, 193, 432.
Richard (*J.-M.*). Le Sacré-Cœur et l'art chrétien, XXI, 169.
Salmon (*Ch.*). Cathédrale d'Amiens; iconographie du portail de Saint-Firmin, IV, 617.
Schaepkens (*A.*). Jésus descendu de la Croix, X, 489.
Van Drival. L'iconographie des anges, X, 282, 337, 425.
Z. Une curiosité dantesque, XXIV, 455.

Voir CATACOMBES, IMAGERIE, SYMBOLISME, TOMBEAUX, etc.

IMAGERIE RELIGIEUSE.

Chennevière. Imagerie d'église au XVIIe siècle, I, 170.
Germer-Durand (*le R. P.*). L'imagerie religieuse, XVIII, 463.
— Rapport sur l'imagerie religieuse, XIX, 462.
Grimouard de Saint-Laurent (*Cte de*). Les images du Sacré-Cœur au point de vue de l'histoire et de l'art, XXVII, 285; XXVIII, 141, 435; XXIX, 36.

Petit (*Élie*). Les images du Sacré-Cœur, XXVIII, 243.
Anonyme. De l'imagerie religieuse, XV, 382.
Voir ICONOGRAPHIE.

IMITATION DE JÉSUS-CHIST.

Auber (*l'abbé*). De l'*Imitation de Jésus-Christ* et de deux de ses prétendus traducteurs, XXVI, 169.
Delvigne (*l'abbé Ad.*). Quelques remarques à propos d'une nouvelle édition de l'*Imitation de Jésus-Christ*, XIX, 233.
Petit (*Élie*). Quel est l'auteur de l'*Imitation de Jésus-Christ?* II, 49.
— Examen d'un texte de l'*Imitation de Jésus-Christ*, XVIII, 454.
— D'un prétendu manuscrit de 1406 contenant divers fragments de l'*Imitation de Jésus-Christ*, XX, 271.

INSCRIPTIONS ET MONOGRAMMES.

Agos (*baron d'*). Monogramme du Christ à Saint-Exupère d'Arreau (Hautes-Pyrénées), II, 512.
Barbier de Montault (*Mgr*). Épigraphie romaine, III, 82, 329.
— Les cadrans solaires en Anjou, IX, 426.
— Deux inscriptions franco-italiennes, XV, 503
— Épitaphe de Prosper Publicola, à Rome, XVII, 99.
— Inscriptions commémoratives de l'érection de deux basiliques mineures, XXII, 217.
— Épitaphe de l'évêque Teutran, XXII, 219.
— Les inscriptions de dédicace, XXIX, 430 ; XXX, 157, 464 ; XXXI, 141, 414.
Corblet (*l'abbé J.*). Inscriptions chrétiennes du musée d'Amiens, I, 462.
— Notice sur une inscription du XIe siècle, provenant de l'abbaye de Corbie, X, 377.
— Plaques commémoratives en marbre pour les églises et les chapelles, XXXI, 231.
H. D. Victorinus, XVIII, 357.
Le Blant (*Edm.*). Sur les graveurs des inscriptions antiques, III, 367.
— Essai de lecture d'une inscription antique trouvée à Boulogne-sur-Mer, VIII, 380.
— Sur une pierre tumulaire portant les mots : *Christus hic est*, XIX, 25.
Mallet (*l'abbé J.*). Un chiffre funéraire, XVIII, 484.
Pressac. Inscription de dédicace de l'église du Calvaire de Loudun, IX, 496.
Smith (*Georges*). Le déluge d'après une inscription cunéiforme, XVI, 41.
Voir CATACOMBES, ICONOGRAPHIE, TOMBEAUX, etc.

INVENTAIRES.

Barbier de Montault (*Mgr*). Anciens inventaires inédits des établissements français à Rome, V, 418.

Barbier de Montault (*Mgr*). Inventaire de la basilique de Sainte-Marie-Majeure, XVI, 147, 259.
— Inventaires de quelques églises rurales de l'Anjou, XXVIII, 401.
Richard (*J.-M.*). Inventaires du couvent des Dominicaines d'Arras, XIX, 64; XX, 261.
Voir DOCUMENTS, TRÉSORS.

IVOIRES SCULPTÉS.

Barbier de Montault (*Mgr*). Deux ivoires du XIVe siècle, au musée chrétien du Vatican, XV, 537.
Godard-Faultrier. Oliphant du musée d'Angers, II, 26.
Linas (*Ch. de*). Un ivoire du XIe siècle, XII, 70.
Schaepkens (*A.*). Ivoire sculpté du Trésor de l'église de Tongres, VI, 449.
— Ivoire byzantin de Maëstricht, XII, 207.
Voir SCULPTURE.

LITURGIE.

Barbier de Montault (*Mgr*). Adoration de la vraie Croix, le jour de Pâques, à Loudun (Vienne), I, 227.
— Œufs de Pâques à la Tenaisie, I, 406.
— Procession de l'Ascension, V, 160.
— Le Baptême au Moyen-Age, XVIII, 15.
Canéto (*l'abbé F.*). Le dicton de Ste Luce, VIII, 654.
Carnandet. Deux proses inédites du Moyen-Age, I, 547.
Corblet (*l'abbé J.*). La semaine sainte à Séville, I, 275; XXVI, 103.
— Translation des reliques de Ste Colette à Corbie (Somme), I, 270.
— A-t-on réservé le Précieux-Sang dans les siècles primitifs et au Moyen-Age? III, 263.
— Une verge de bedeau, IX, 504.
— Origine du patronage liturgique des boulangers, XIII, 382.
— Recherches historiques sur les rites, cérémonies et coutumes de l'administration du baptême, XXVIII, 108, 329; XXIX, 170, 391.
— Notes sur les puits d'églises, XXIX, 277.
— L'immersion et l'infusion baptismale, XXX, 128, 144.
— Du catéchuménat, esquisse historique, XXXI, 5.
— Parrains et marraines, étude liturgico-historique, XXXI, 336; XXXII, 26.
Germer Durand (*le R. P.*). Un office du XIIIe siècle, XXVII, 337.
Linas (*Ch. de*). La semaine sainte à Palerme, III, 182.
Mallet (*l'abbé*). Études sur les puits d'église, XXIX, 257.
Pardiac (*l'abbé*). Les feux de Saint-Jean, XVI, 115.
Postel (*V.*). Consécration d'une église à Canet (Espagne), II, 173.
Pouy (*F.*). Fête patronale des imprimeurs, V, 195.
Schaepkens (*A.*). Des lanternes, VI, 22.
Voir DRAME, LIVRES, POÉSIE LITURGIQUE, etc.

LIVRES LITURGIQUES, MANUSCRITS ET MINIATURES.

Battandier (*Mgr*). Notice sur un manuscrit inédit de la bibliothèque du cardinal duc d'Yorck, évêque de Frascati (Italie), XXXII, 5.

Barbier de Montault (*Mgr*). Missels, Rituels et Manuels, imprimés, conservés dans les bibliothèques Mazarine, Sainte-Geneviève et de l'Arsenal, II, 129,

— Livres liturgiques manuscrits des diocèses de France, conservés dans les Bibliothèques Impériale, de Sainte-Geneviève et de l'Arsenal, II, 424.

— Épistolier et Évangéliaire du XVIIe siècle, à Angers, IX, 550.

— Les douze signes célestes, XII, 219.

— Les livres de chœur des églises de Rome, XVII, 315.

Breuil (*Aug.*). Missel romain illustré, publié à Vienne (Autriche), par M. H. Reiss, V, 5.

Corblet (*l'abbé J.*). Les manuscrits à miniatures de la Biblothèque de Laon, VIII, 57.

Linas (*Ch. de*). Notice sur un Évangéliaire manuscrit de l'abbaye de Cisoing, I, 249.

Mallat (*J.*). Notice sur un manuscrit espagnol à miniatures du XVIIe siècle, XXIX, 422.

Plaine (*le R. P. Dom*). Le Missel de Saint-Vougay en Bretagne, XXIII, 257.

Poquet (*l'abbé*). Le livre d'Heures de Philippe-le-Bel, I, 512.

Pothier (*le R. P. Dom*). A propos du Missel de Saint-Vougay, XXIV, 211.

Schaepkens (*A.*). Vignette d'une Bible manuscrite du XVe siècle, VII, 57.

Anonyme. Les livres de l'abbaye du Jard (Seine-et-Marne), XVI, 638.

Voir LITURGIE, PEINTURE.

MOBILIER RELIGIEUX.

Auber (*l'abbé*). Instruments en bronze de destination douteuse, III, 133.

Barbier de Montault (*Mgr*). L'ambon de l'église abbatiale du Sacro Speco, XVI, 177.

Bouflet (*l'abbé*). La chaire de Clermont (Oise), XXVII, 204.

Cochet (*l'abbé*). Lettres sur les confessionaux au Moyen-Age, XIII, 508.

Corblet (*l'abbé J.*). Réponse à M. l'abbé Auber, III, 135.

Jouin (*H.*). La chaire de l'église Saint-Laurent, XV, 212.

Peigné-Delacourt. Notice sur quelques meubles liturgiques conservés dans l'ancien diocèse de Noyon, V, 169.

Schaepkens (*A.*). Anciens bénitiers en pierre, de la province de Limbourg, V, 118.

— Bénitiers en pierre et en cuivre, VIII, 276.

Voir AUTELS, CLOCHES, ORFÈVRERIE, VASES, etc.

MONUMENTS DIVERS.

Barthélemy (*Éd. de*). Statistique monumentale du canton de Verzy (Marne), XIV, 342.

Barthélemy (*Éd. de*). Les Pyrénées françaises : Histoire et Monuments, xx, 95.
Charles (*l'abbé R.*). Essai archéologique et historique sur Saint-Georges de Lacoué et sur Saint-Frambault de Gabrone (Sarthe), xxiv, 345, xxv, 81 ; xxvi, 224.
Godefroy (*l'abbé*). Monuments du P. Thomas Hélye de Biville, iv, 418.
Lucas (*Ch.*). Les monuments historiques et les édifices diocésains de France ; notes statistiques, xxiv, 458.
Martinov (*le R. P.*). L'art russe, xxvi, 122, 293.
Petit (*Pierre*). Églises, calvaires et cimetières de Bretagne, x, 604.
Piesse (*L.*). Les monuments historiques de l'Algérie, xxi, 324.
— Le Routier archéologique de l'Algérie, xxviii, 5,286.
Schaepkens (*A.*). Monuments du culte de S. Servais, vii, 625.
— Monuments relatifs au culte de S. Lambert, ix, 35.
Voir Architecture, Églises, Restaurations, etc.

MOSAIQUES.

Barbier de Montault (*Mgr*). La mosaïque du baptistère de la Basilique Vaticane, xxxi, 448.
— Les mosaïques de Milan; xxxii, 121.
Monnier (*E.*). Sur l'emploi de la mosaïque, xxvii, 479.
Anonyme. Mosaïque de Saint-Paul-hors-les-Murs, xxxi, 157.

MOUVEMENT ARCHÉOLOGIQUE.

Barbier de Montault (*Mgr*). Mouvement archéologique en Anjou, ii, 81 ; iii, 421.
Corblet (*l'abbé J.*). Mouvement archéologique en Hollande, i, 175.
Grimouard de Saint-Laurent (*Cte de*). L'art chrétien dans la Vendée, ii, 500.
Le Héricher (*Éd.*). Mouvement archéologique dans l'Avranchin, i, 80.
Paulinier (*Mgr*). Lettre pastorale instituant, avec deux nouveaux cours dans l'enseignement du Séminaire, une Commission diocésaine d'architecture et d'archéologie, xxiii, 111.
Saint-Andéol (*Vte de*). Mouvement archéologique dans le diocèse de Grenoble, ii, 324.
Vinas (*L.*). Mouvement archéologique et artistique dans le diocèse de Montpellier, ii, 78.
Voir Archéologie, Beaux-Arts.

MUSÉES ET COLLECTIONS.

Boissieu (*Firmin*). Une visite au nouveau musée des Archives, xii, 426.
— Le Musée gallo-romain de Saint-Germain-en-Laye, xiii, 229.
Boyer de Sainte-Suzanne (*B^on de*). Lettre à un curieux de curiosités, xxii, 25.
Cochet (*l'abbé*). Notes sur des marmites en bronze conservées dans quelques collections archéologiques, vi, 127.
Corblet (*l'abbé J.*). Le Musée Napoléon à Amiens, viii, 445.

Gilbert. Portefeuilles des dessins de la collection de Roger de Gaignières, II, 124.
Linas (*Ch. de*). A propos de quelques récentes acquisitions du Musée du Louvre, XXXII, 85.
Marsy (*Cte de*). Le Musée Vivenel à Compiègne, XXIX, 213.
Siret (*A.*). Collections Essingh, XIX, 505.
Anonyme. Une visite au Musée d'Arras : M. Eugène Delacroix, IV, 126.

MUSIQUE ET PLAIN-CHANT.

Clément (*Félix*). Notes relatives à la musique sacrée, XXVI, 485.
— *Caveant Consules*, XXVII, 214.
— De la composition idéale dans les œuvres de musique religieuse, XXVIII, 229.
— Observations sur un nouveau projet de restauration des mélodies grégoriennes, XXX, 433.
— Le *Christ*, oratorio de M. Ch. Poisot, XXXI, 219.
M. (*V. de*). Les chants d'Athalie, XXVIII, 242.
Pothier (*le R. P. D.*). Le chant de l'église de Lyon, XXXII, 74.
Raillard (*l'abbé*). Mémoire explicatif sur les chants de l'Église, rétablis dans leur forme primitive, XXXII, 257.

Voir ARTISTES, ORGUES.

NUMISMATIQUE.

Canéto (*l'abbé F.*). Un salut anglo-normand, IX, 315.
Chabouillet. Rapport sur une dissertation de M. l'abbé J. Corblet, XXVII, 353.
Corblet (*l'abbé J.*) Notice sur une médaille de dévotion présumée d'origine amiénoise, IX, 615.
— Conjectures sur les médailles baptismales de l'antiquité chrétienne et du Moyen-Age, XXVII, 345.
Pelletier (*l'abbé V.*). De la Numismatique papale, II, 545.
Piolin (*le R. P. Dom*). Recherches sur les origines de la médaille de S. Benoît, XXX, 5.

ORFÈVRERIE ET ÉMAILLERIE.

Ardant (*Maurice*) Chapelets, médaillons et panonceaux des Confréries des Pénitents de Limoges, II, 145.
Bock (*l'abbé Franz*). La couronne de l'empereur Constantin Monomaque, XI, 317.
Corblet (*l'abbé J.*). L'orfèvrerie chrétienne au XIIe siècle, VII, 121.
— L'orfèvrerie chrétienne au XIIIe siècle, X, 642.
— L'orfèvrerie religieuse à l'Exposition de 1867, XI, 501.
— L'orfèvrerie au XIVe siècle, XII, 499.
Filimonov (*Georges*). La verroterie cloisonnée, XI, 394.
Linas (*Ch. de*). Orfèvrerie du XIVe siècle : notice sur la reliure d'une vie manuscrite de S. Omer, I, 20, 62.

Linas (*Ch. de*). Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée, XIX, 5, 96, 185, 300, 358; XX, 5, 153, 400; XXI, 3, 371; XXII, 61, 302; XXIII, 147, 407; XXIV, 5, 365; XXV, 99, 423.
Schaepkens (*A.*). Encensoirs romans et gothiques, VII, 113.
X. Patère en or ciselé, XX, 119.
Voir ANNEAUX, CHASSES, CROSSES, TRÉSORS, VASES LITURGIQUES, etc.

ORGUES ET BUFFETS D'ORGUES.

Corblet (*l'abbé J.*). L'orgue et les buffets d'orgue, III, 481.
Ply (*l'abbé J.*). Les buffets d'orgues, XXX, 209.
Schmitt (*Georges*). Histoire de l'orgue, XIII, 5, 154, 265; XIV, 138; XV, 606.
Voir ARTISTES, MUSIQUE.

PAVAGE ARTISTIQUE.

Barthélemy (*Éd. de*). Carreaux émaillés de Fromentière (Marne), XVI, 439.
— Carrelages émaillés de la Champagne, XXV, 19.
Buzonnière (*L. de*). Origine romaine des labyrinthes chrétiens, I, 226.
Decorde (*l'abbé J. C.*). Pavage des églises dans le pays de Bray. I, 481.
Le Héricher. Pavages émaillés dans l'Avranchin, II, 222.
Mathon. Carreaux à dessins incrustés pour le pavage des églises, II, 536.
Schmidt (*Petrus*). Pavage des églises, I, 75, 97.

PEINTURE RELIGIEUSE.

Barbier de Montault (*Mgr*). Peintures claustrales des monastères de Rome, III, 71, 192, 288.
Barthélemy (*Ch.*). Les tableaux de l'église de Saint-Louis de Versailles, XIX, 393.
— Un tableau de Stella à l'église de Montreuil, à Versailles, XXI, 197.
Breuil (*Auguste*). Napoléon Ier dans une fresque de la cathédrale de Saint-Isaac, à Saint-Pétersbourg, II, 32.
Brissac (*le duc de*). Conservation des peintures à fresque, XXVII, 481.
C. (*L.*). Les Madones de S. Luc, XXV, 241.
Clément (*Félix*). Fresques de Flandrin gravées par M. Poncet, XXVII, 216.
Cloquet (*l'abbé*). Notice sur un tableau de l'Immaculée Conception, XVI, 53.
Corblet (*l'abbé J.*) La peinture chrétienne au XIIe siècle, VII, 27.
— La peinture chrétienne au XIIIe siècle, X, 264.
— La peinture chrétienne au XIVe siècle, XII, 302.
F. R. Peintures murales de l'église Saint-Michel des Prémontrés, près Tarascon, XII, 338.
Grimouard de Saint-Lauvent (*Cte de*). Peintures murales du XIIIe siècle, découvertes en Vendée, IV, 554.
Laverdant (*G. D.*). *Le Christ devant Pilate*, de Munkacsy, XXXII, 211.
Lavergne (*Claudius*). Peintures murales de la chapelle de l'Élysée, IX, 501.

Loudun (*Eugène*). Décoration de l'église Saint-Vincent de Paul, de MM. Picot et Flandrin, II, 410.
Mellet (*Cte de*). De la peinture chrétienne, I, 18.
Poitet (*C.*). Les peintures de la Basilique souterraine de Saint-Clément, à Rome, XVIII, 360.
Siret (*A.*). Les cartons d'Overbeck, X, 407.
Voir CATACOMBES, ICONOGRAPHIE, LIVRES, SYMBOLISME, etc.

PÈLERINAGES.

Baecker (*L. de*). Notre-Dame de Boulogne-sur-Mer, I, 462.
Linas (*Ch. de*). Découvertes de plombs historiés à Rouen, XVIII, 481.
Pardiac (*l'abbé*). Histoire de S. Jacques le Majeur et du pèlerinage de Compostelle, VI, 213, 236, 306, 378, 500, 539, 624; VII, 77, 146, 213, 253, 306.

PHILOLOGIE.

Corblet (*l'abbé J.*). Démocharès ou une fausse étymologie du mot *Mouchard*, XVII, 240.
— Des noms de baptême et des prénoms chrétiens, étude philologique et liturgique, XXII, 5, 273; XXIII, 76.
Voisin (*l'abbé*). De l'antiquité du mot *ciboire*, IV, 155.
Anonyme. Le latin et l'italien, XXIII, 324.

POÉSIE LITURGIQUE.

Barbier de Montault (*Mgr*). Poésie liturgique du Moyen-Age, I, 126.
— Hymne des sept joies de la Vierge, II, 374.
Carnandet (*J.*). Deux proses inédites du Moyen-Age, I, 547.
Gautier (*L.*). Études historiques sur les Hymnes, XVI, 525.
— Études historiques sur les Proses, XVI, 608.
Sagette (*l'abbé J.*). De la Poésie liturgique au Moyen-Age, I. 196, 300, 493.
Tapin (*l'abbé L.*). La prose de S. Exupère, premier évêque de Bayeux, X, 242.
Voir LITURGIE.

RESTAURATIONS DE MONUMENTS.

Bordeaux (*R.*). Restauration de l'église de Bayeux, VII, 564.
Buzonnière (*L. de*). Restauration de l'église de St-Euverte d'Orléans, I, 173.
Deschamps de Pas (*L.*). Restauration de la cathédrale de St-Omer, XIII, 618.
Doublet de Boisthibault. Projet de restauration de l'abbaye de Bonneval (Eure-et-Loir), I, 367.
Mayery (*Th.*). Mauvaise restauration à Lyon et à Valence, V, 614.
Rohault de Fleury (*G.*). La restauration des anciennes fresques en Italie, XVIII, 45.
Schayes (*G. B.*). Coup-d'œil sur les travaux de construction ou de restauration en style du Moyen-Age, exécutés en Belgique depuis 1830, I, 306, 344, 448, 542.

Schmidt (Petrus). Restauration de la cathédrale de Clermont, XVIII, 162.
Anonyme. Restauration de Notre Dame de Strasbourg, I, 31.

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

A nos lecteurs, I, 1.
Témoignages d'encouragements et d'adhésions donnés à la *Revue de l'Art chrétien* par l'épiscopat français, I, 79, 127, 173.
A nos abonnés, XVII, 388.
Bref de S. S. Léon XIII adressé au Directeur de la *Revue de l'Art chrétien*, XXIII, 1.

SCULPTURE CHRÉTIENNE.

Cochet (l'abbé). Nouvelles particularités sur la sculpture chrétienne du Moyen-Age, VI, 238.
Corblet (l'abbé J.). Le Lion et le Bœuf sculptés au portail des églises, VI, 82.
— La sculpture chrétienne au XIIe siècle, VI, 645.
— La sculpture chrétienne au XIIIe siècle, VIII, 205.
— La sculpture chrétienne au XIVe siècle, XII, 262.
— La sculpture au XVe siècle, XV, 279.
Dusevel (Hyacinthe). Lettres sur quelques sculptures de lion, VI, 113.
Lejeune (Th.). Tableau sculpté de l'église de Familleureux (Hainaut), VI, 393.
Lottin de Laval. Procédé de moulage, XVI, 388.
Piolin (le R. P. Dom). Ex-voto de l'église de Saulges (Mayenne), IV, 505.
Schaepkens (A.). Ornementations sculpturales de quelques églises de Belgique, V, 583.
— De quelques monstres chimériques de l'époque romane, XI, 237.
— Sculptures de Matthieu Kessels, XI, 541.
Soyez (Edm.). La *Gloire* de la cathédrale d'Amiens, XVI, 505.

Voir AUTELS, IVOIRES, STATUES, etc.

SIGILLOGRAPHIE.

Barbier de Montault (Mgr). Un sceau mal conçu, XXII, 212.
— Deux sceaux mystiques, XXIV, 107.
— La vérité sur certains sceaux et marques, XXIV, 446.
Corblet (l'abbé J.). Un sceau d'inquisiteur, XVIII, 128.
Guénebault (L. J.). Sceau de la pitancerie de l'abbaye de Saint-Germain des Prés, I, 529.
Mallat (J.). Sigillographie ecclésiastique de l'Angoumois, XXX, 342.
Schaepkens (A.). Quatre sceaux de la province de Limbourg, VI, 77.

SOCIÉTÉS SAVANTES.

Carrière (l'abbé). Les Sociétés savantes de province, XV, 473.
Corblet (l'abbé J.). Travaux des Sociétés savantes, I, 91, 131, 178, 230, 275, 325,

375, 467, 517, 555; II, 82, 130, 178, 226, 327, 375; III, 84, 186, 257, 329, 424; IV, 157, 213, 610; VII, 52, 270, 449; IX, 51; X, 212, 611; XV, 592; XVI, 647; XVII, 364; XVIII, 71, 166, 248, 371, 475; XIX, 70, 242, 317, 467; XX, 121, 284; XXI, 216, 478; XXII, 228, 448; XXIII, 230, 473; XXIV, 225, 472; XXV, 485; XXVI, 237; XXVII, 218; XXVIII, 249, 486; XXIX, 226, 477; XXX, 216; XXXI, 236, 482; XXXII, 242.

Corblet (*l'abbé J.*). La Société de Saint-Jean et la *Revue de l'Art chrétien*, XXV, 5.

Germer-Durand (*le R. P.*). Bulletin de la Société de Saint-Jean, XXV, 218, 473; XXVI, 475; XXVII, 208, 462; XXVIII, 217; XXIX, 220; XXXI, 217, 477.

Martinov (*le R. P.*). Société des vieux textes russes, XXVI, 481.

Anonyme. Académie des bibliophiles, X, 419.

Anonyme. La Commission des monuments historiques, XVI, 273.

Voir CONGRÈS.

STATUES.

A. (*l'abbé*). Statue de Notre-Dame de France, au Puy-en-Velay, I, 31.

Cattois (*le Dr*). Statue de S. Joseph, par M. Froget, IV, 225.

Cochet (*l'abbé*). Notice sur une ancienne statue de Guillaume le Conquérant, VIII, 618.

Davin (*l'abbé V.*). Les statues de la Vierge, de M. Bonnassieux, XXXI, 441.

Pardiac (*l'abbé*). Inauguration de la statue de S. Abbon, XXIV, 152.

Petit (*Élie*). Une statue miraculeuse de Boulogne-sur-Mer, XVIII, 205.

Schaepkens (*A.*). Une statuette de S. Christophe, VIII, 436.

— Une statue de la sainte Vierge, du XIVe siècle, XI, 448.

Voir SCULPTURE, PÈLERINAGES.

STÉNOGRAPHIE

Aniviti (*Mgr*). La sténographie au service de l'Église, XXI, 204.

Petit (*Élie*). De la sténographie, XXII, 221.

SYMBOLISME.

Auber (*l'abbé*). Symbolisme du Cantique des cantiques, VI, 132.

— Histoire et théorie du symbolisme, X, 121, 628; XI, 53; XII, 161, 309.

— Mémoire sur le symbolisme des monuments religieux, XIV, 508.

— Démonologie monumentale, XIV, 576, XV, 137, 196.

— Des *Obcœna*, XV, 39.

Ayzac (*Mme F. d'*). Des signes de la main et de la dactylogie numérale dans l'art chrétien, XIII, 212, 298, 440.

— L'homme : étude d'archéologie mystique, XVI, 93, 194.

— Études d'archéologie mystique sur les maladies et les difformités corporelles, XVII, 252, 343; XVIII, 192.

Barbier de Montault (*Mgr*). Symbolisme d'une façade d'église en style du XIIe siècle, XVI, 316.

Barbier de Montault (*Mgr*). Découverte d'un traité de symbolisme du XIIIe siècle à la bibliothèque de Poitiers, XIX, 315.
Cartier (*É.*). Lettres d'un solitaire : le symbolisme, XXV, 409.
Chamard (*Dom*). Quelques mots sur le symbolisme du nimbe et sur sainte Véronique, XIV, 497.
Grimouard de Saint-Laurent (*Cte de*). Du réalisme et des symboles dans l'art chrétien, VI, 33, 63.
Marsy (*Cte de*). Les piliers symboliques de Forres et de Dunkeld (Écosse), XVI, 434.
Ricard (*l'abbé A.*). Résumé du symbolisme architectural, III, 60, 207, 276, 361.
Saint-Andéol (*Vte de*). Du symbole de la croix, dans le plan des églises, VII, 358.
Voir ICONOGRAPHIE, ZOOLOGIE.

TABERNACLES.

Barbier de Montault (*Mgr*). Les tabernacles de la Renaissance à Rome, XXVII, 257.
Rohault de Fleury (*G.*). Un tabernacle chrétien du Ve siècle, XXX, 176.
Voir AUTELS.

TAPISSERIES.

Bordeaux (*Raymond*). Les tapisseries de l'église de Vernon (Eure), XXX, 439.
Boyer de Sainte-Suzanne (*Bon de*). Les tapisseries d'Amiens, XIX, 61.
Clément (*F.*). Première exposition de tentures artistiques au Palais de l'École des Beaux-Arts, XXXI, 435.
Farcy (*L. de*). Tapisseries de la cathédrale d'Angers, XVIII, 69.
— La nouvelle bannière de la cathédrale d'Angers, XXIX, 464.
Lucas (*Ch.*). Les tapisseries de l'église du Saint-Sépulcre de Paris, XIV, 527.
Tapin (*l'abbé*). La tapisserie de la reine Mathilde, à Bayeux, IX, 5.

TOMBEAUX, SARCOPHAGES ET SÉPULTURES.

André (*l'abbé J. F.*). Note sur un sarcophage chrétien découvert à Apt (Vaucluse), II, 360.
Argé (*C. d'*). Tombeau de Mme la Cesse de la Riboissière, I, 319.
Barbier de Montault (*Mgr*). Tombeaux de la Renaissance à Rome, XIV, 617.
— Les tombes de bronze à Rome, XV, 350.
Barthélemy (*Éd. de*). Les pierres tombales de l'Eure, XIV, 130.
Canéto (*l'abbé F.*). Ouverture des sarcophages de Sainte-Marie d'Auch, I, 83, 224, 268.
Cochet (*l'abbé*). Pierre tombale et vases du XIIIe siècle, trouvés au Hâvre, I, 29.
— De quelques particularités relatives à la sépulture chrétienne du Moyen-Age, IV, 428.
— Nouvelles remarques sur la découverte du cœur de Charles V dans la cathédrale de Rouen, VI, 510.

Cochet (l'abbé). Note sur trois cercueils de plomb trouvés à Dieppe, x, 490.
— Dalles tumulaires et inscriptions trouvées en 1869 aux anciens Dominicains de Rouen, xiii, 629.
— L'évêque d'Orkney et les commissaires écossais à Dieppe, xiv, 255.
— Sépultures chrétiennes trouvées à Saint-Ouen de Rouen, xiv, 445.
Chamard (Dom.). De l'antiquité des puits funéraires, x, 413.
Corblet (l'abbé J.). Tombeau de Mgr Cart, à Nîmes, ii, 76.
— Les cercueils de plomb, xiv, 407.
— Les tombes en bronze de la cathédrale d'Amiens, xiv, 489, 537.
Dassy (le R. P. T.). Monuments chrétiens primitifs à Marseille : Sarcophages, iii, 213, 309 ; iv, 5 ; vi, 225, 505.
Doublet de Boisthibault. Le tombeau de S. Chalétric à Chartres, i, 113.
— Sarcophage à sept croix, trouvé à Saint-Martin au-Val (Chartres), i, 222.
Germer-Durand (le R. P.). Le tombeau de S. Augustin à Pavie, xxv, 257.
Godard-Faultrier. Découverte faite à Angers du tombeau de François d'Origni, i, 127.
— Sarcophages en plomb du Musée d'Angers, i, 460.
Gomart (Charles). Le tombeau de S. Quentin à Saint-Quentin, v, 320.
Grésy (Eug.). Monument funéraire du XIIIe siècle dans le cimetière de Montereau-sur-le-Jard (Seine-et-Marne), viii, 561.
Grimouard de Saint-Laurent (Cte de). La prière de Marie et le Bon-Pasteur : étude sur un sarcophage d'Arles, vi, 283.
— Iconographie des tombeaux, ix, 82, 151, 197.
— Le Bon-Pasteur et l'Orante, nouvelle étude sur un sarcophage d'Arles, xx, 64.
— Étude sur une série d'anciens sarcophages, xxi, 145, 435.
Lejeune (Th.). La pierre tombale de Guillaume Cordier, abbé de Lobbes, xi, 569.
— La pierre tombale de Guillaume Caulier, abbé de Lobbes, xii, 225.
Lucas (Ch.). Le monument des généraux Clément Thomas et Lecomte, xxvi, 472.
Minasi (le R. P.). Le sarcophage de Sainte-Quitterie à Aire-sur-l'Adour (Landes), xv, 481 ; xix, 123.
P. B. Pierre tombale du vénérable de la Salle, à Rouen, ix, 498.
Petit (Élie). Sarcophage chrétien percé d'une croix, ii, 31.
— Nouvelle interprétation d'un sarcophage du Musée de Marseille, iv, 386 ; vi, 272.
Piolin (le R. P. Dom). Tombeau de Mathieu Gaultier, abbé de Marmoutier, xxxi, 320.
Plaine (le R. P. Dom F. R.). Le tombeau monumental et le Pèlerinage de Saint-Renan à Loc-Renan en Bretagne, xxviii, 273.
Rumède (l'abbé). Tombeau de l'évêque de Miramont découvert à Saint-Bertrand de Comminges (Haute-Garonne), i, 460.
Schaepkens (A.). Monument funéraire du chanoine Ruyschen, à Saint-Servais de Maëstricht, vi, 281.

Schaepkens (*A.*). Tombeau de Waleran III, duc de Limbourg, à l'église de Rolduc, près d'Aix-la-Chapelle, VI, 547.
Voir FUNÉRAILLES.

TRÉSORS D'ÉGLISES.

Barbier de Montault (*Mgr*). Le Trésor de la cathédrale de Bénévent, XXVII, 62.
Barthélemy (*Anatole de*). Le Trésor de la cathédrale de Tréguier (Côtes-du-Nord), III, 451.
Breuil (*Aug*). Le Trésor de la cathédrale de Gran (Hongrie), 391, 495.
Farcy (*L. de*). L'ancien Trésor de la cathédrale d'Angers, XXX, 185 ; XXXI, 202, 354 ; XXXII, 163, 300.
Martinov (*le R. P.*), Le Trésor de Gran (Hongrie), XXXI, 157 ; XXXII, 192, 340.
Voir DOCUMENTS, INVENTAIRES, ORFÈVRERIE, VASES, etc.

TRIPTYQUES ET POLYPTIQUES.

Barbier de Montault (*Mgr*). Le triptyque de Constantin, XXIV, 451.
Martinov (*le R. P.*). Un tétraptyque russe, XXIV, 257.

VANDALISME.

Corblet (*l'abbé J.*). Le vandalisme de la Révolution, d'après un témoin oculaire, IX, 360.
Ciraud (*l'abbé*). Les Vandales, XXII, 207.
Voir RESTAURATIONS.

VASES LITURGIQUES.

Breuil (*Aug*). Calice pontifical et croix-reliquaire de la cathédrale de Gran (Hongrie), IV, 62.
— Monstrance gothique de l'église de Sinzenich, V, 113.
— Vases en forme de corne du Trésor de Gran, IV, 131.
— Monstrance et calice de la cathédrale de Gran, IV, 441.
Corblet (*l'abbé J.*). Essai historique et liturgique sur les ciboires, II, 52, 112, 150, 193, 241, 289, 337, 388, 433, 491.
Linas (*Ch. de*). Le calice de saint Éloi à l'abbaye de Chelles, VIII, 114, 195, 225, 393.
Vays (*Ch.*). L'ostensoir de Notre-Dame de la Salette, XIII, 50.
Voir INVENTAIRES, ORFÈVRERIE, TRÉSORS, etc.

VÊTEMENTS ECCLÉSIASTIQUES ET CIVILS.

Bock (*l'abbé Franz*). Les vêtements sacerdotaux dans l'Allemagne moderne, V, 91.
Corblet (*l'abbé J.*). A nos abonnés de l'Œuvre des églises pauvres, I, 228.

Corblet (*l'abbé J.*). De quelques erreurs dans un mémoire de M. Abel, lu à la Sorbonne, x, 562.

Grimouard de Saint-Laurent (*Cte de*). Des vêtements dans l'art chrétien, x, 308, 353.

Lenoir (*Lucius*). A propos d'une eau-forte de M. H. Riballier, xxx, 479.

Linas (*Ch. de*). Œuvre des églises pauvres dans le département du Pas-de-Calais, iii, 1.

— Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France, iii, 104, 251, 337, 529.

— *Pontificalia* de S. Louis d'Anjou, conservés à Brignoles (Var), iv, 561, 627.

— Étude historique sur les mitres et spécialement sur celle de S. Louis d'Anjou, v, 225, 281, 449, 505, 574.

— Étude historique sur les gants épiscopaux, v, 617.

— Les sandales et les bas, vi, 337, 468, 531, 561, 617; vii, 35, 57, 131, 175, 237.

Pardiac (*l'abbé*). Les vêtements de S. Jean-Baptiste, xxix, 468.

Piolin (*le R. P. Dom*). Du costume monastique antérieurement au XIIIe siècle, ix, 638.

Plaine (*le R. P. Dom F.-R.*). Pourpoint du B. Charles de Blois, xviii, 347.

Tapin (*l'abbé*). Étude sur la chasuble de S. Regnobert, ix, 178, 233, 295.

— De l'origine de la chasuble, xi, 149.

— Forme de la chasuble, xii, 24.

Thibaud (*Émile*). Association des églises pauvres, ii, 167.

Van Drival. Notice sur le rochet de S. Thomas de Cantorbéry, conservé à la cathédrale d'Arras, iii, 145.

Z. Chasuble du style Moyen-Age, offerte à Mgr Marilley, i, 524.

Voir Étoffes et Tissus, Expositions.

VITRAUX PEINTS.

Bénard (*P.*). Vitrail de M. Claudius Lavergne dans l'abside de l'église de Clastres (Aisne), xviii, 65.

Corblet (*l'abbé J.*). Une verrière de MM. Bazin, au Trocadéro, xxvi, 207.

Groussard (*l'abbé*). Les vitraux d'église : souvenirs de S. Martin dans la cathédrale de Chartres, xv, 497.

Jouve (*l'abbé*). Nouveau vitrail de Notre-Dame de Genève, xii, 435.

Latteux. Essai sur l'histoire du verre et des vitraux peints, xvii, 38, 71, 169.

Muller (*l'abbé*). Un nouveau vitrail de la cathédrale de Noyon, xvi, 71.

— Vitrail de S. Pantaléon, à la cathédrale de Noyon, xxxi, 429.

Sagette (*l'abbé J.*). Deux nouvelles verrières à Notre-Dame de Bergerac (Dordogne), xvi, 285.

Anonyme. L'histoire du sacrifice : vitraux de la cathédrale de New-York, xxviii, 236.

Voir Beaux-Arts, Peinture.

VOUTES.

Bordeaux (*Raymond*). Des voûtes en bois et de leur réparation, VI, 354.
Goze (*A.*). Des voûtes en bois dans les églises du diocèse d'Amiens, X, 137.

VOYAGES.

Bérengier (*Dom*). Les îles de Lérins, XIV, 179.
Branche (*Dominique*). Lettres archéologiques sur l'Auvergne, I, 354, 385.
Breton (*Ernest*). Quatre jours dans le Péloponèse, V, 401, 477, 548.
Giraud (*l'abbé J.*). Notes de voyage : de Paris à Rouen, XXV, 148; de Rouen au Hâvre, XXVI, 31 ; du Hâvre à Chartres, XXVII, 171.
Jouve (*l'abbé*). Impressions de voyage : Luxembourg et Trèves, IX, 432: Metz, Nancy et Strasbourg, IX, 627; Grand-Duché de Bade, Fribourg en Brisgau, X, 62; Bâle, Lucerne, Schwyz, Einsiedeln, X, 393.
— Impressions de voyage en Hollande, XIV, 78, 628.
Pardiac (*l'abbé*). Voyage archéologique dans la vallée d'Arau (Suisse), XII, 631.
Voir GÉOGRAPHIE, PÈLERINAGES.

ZOOLOGIE MYSTIQUE ET MONUMENTALE.

Ayzac (*Mme Félicie d'*). Du symbolisme du Griffon dans l'art chrétien du Moyen-Age, IV, 241.
— Zoologie mystique : l'Agneau, VI, 300; l'Antilope, VI, 371; le Hérisson, VII, 14; l'Onagre, VII, 403; le Cerf, VII, 541, 568; la Brebis, IX, 378; le Bélier, IX, 413; le Bouc, IX, 533; la Chèvre, X, 173; le Dauphin, X, 617; le Cheval, XI, 241, 298, 433; le Chat, XVIII, 297; l'Ane, XX, 74; la Hyène, XX, 196; le Castor, XXII, 307; la Belette, XXVI, 180; le Taureau, XXIX, 5.
Hippeau (*C.*). L'histoire naturelle légendaire au Moyen-Age, V, 138, 173, 276, 309.
Tarbé (*Prosper*). Animaux symboliques : le Tyrus, II, 201.
Voir ICONOGRAPHIE, SYMBOLISME.

***

TABLE GÉNÉRALE DES DESSINS

A de Charlemagne (abbaye de Conques), XVIII, 97.
Abbaye (*l'*) de Lobbes en 1740, XXIII, 128.
Abside — de l'église de Limbourg, I, 241 ; — de l'église d'Issoire, I, 356 ; — de la cathédrale de Tournai, I, 543 ; — de Notre-Dame du Port à Clermont, VII, 194 ; — de l'église d'Issoire, VII, 196 ; — de la cathédrale de Clermont (pl. II), VIII, 1 ; — de la *Cappella greca*, faisant face à l'ancien sanctuaire, XXIV, 79 ; — faisant face à l'ancienne entrée, XXIV, 81 ; — fermant l'ancienne entrée, XXIV, 81 ; — de l'église de Vieilarcy, XXVI, 454 ; — de Saint-Pierre-à-la-Chaux de Soissons, XXVI, 496. — Voir *Chevet*.
Adam et Ève, changés en animaux, XI, 314.
Adoration — des Mages, au cimetière de Priscille, XXI, 289 ; — des bergers, d'après Ribera, XXVII, 3.
Ægagre, d'après un vase greco-asiatique, XXIII, 441.
Agneau (*l'*) — symbolique, IV, 517, 581 ; IX, 93 ; — sur le roc, fond de verre des Catacombes, VI, 301 ; — recevant les caresses du Bon-Pasteur, VI, 304.
Agnès (*sainte*), fond de verre, XX, 67.
Agrafe — en bronze, I, 87 ; — carlovingienne, XII, 209 ; — du manteau impérial de Vienne, XXI, 386.
Agrafes — franques, XIV, 458 ; — de ceinturon, XIX, 89, 93.
Aigle — symbolique, XIII, 647 ; — bractéate de Kertch, XXIV, 22 ; — symbole de la résurrection, XXX, 233.
Aiguière de Saint-Maurice d'Agaune, XX, 445, 447.
Aire du temple de Salomon, XIV, 217.
Alignements de Carnac, XV, 446.
Altéré (*l'*) de Giotto, XVI, 246.
Ambon — *ciborium* et *cathedra* des basiliques, IV, 297 ; — du Sacro-Speco, près Subiaco, XVI, 177.
Amphore d'Hissarlik, XX, 26.
Ampoule aux saintes huiles de Monza, XXVIII, 380.
Anachronismes d'anciennes gravures, IV, 491, 492, 494.
Ane (*l'*) — des tourelles de la basilique de Saint-Denis, XX, 83 ; — miniature, XX, 91.

Ange (*l'*) Gabriel et la Vierge, sculpture de la cathédrale d'Amiens, XXVI, 267.

Anges — du Jugement dernier de Michel-Ange, III, 227; — du Jugement dernier d'Orcagna, III. 228; — couronnant sainte Cécile à Saint-Louis des Français et à Sainte-Cécile de Bologne, III, 292, 293; — de l'Apocalypse, XIII, 644; — recueillant le sang qui jaillit de la plaie sacrée, XXVII, 306.

Animal — hybride de la basilique de Saint-Denis, XVIII, 302; — ciselé sur un flacon de Novo Tcherkask, XXIII, 420.

Animaux évangélistiques, II, 316; XV, 363, 364.

Anneau — épiscopal du XVe siècle, IV, 26; — de la bibliothèque de Vérone, IV, 664; — et boucles en bronze trouvés dans des sépultures chrétiennes, VI, 241, 242, 243; — de sainte Radegonde, VII, 116, 580; — du pape Calixte III, XXVII, 202 — Voir *Bague*.

Anse d'un vase de Novo Tcherkask, XXIII, 427.

Antependium du XVe siècle, appartenant à M. de Farcy, XVIII, 333. — Voir *Parement*.

Antilope — embarrassée dans un fourré, miniature, VI, 373; — saisie par le Veneur infernal, VI, 376.

Antiochus et la mère des Macchabées, IX, 163.

Antiquités mérovingiennes — (hache, lance, fer de cheval, bouche d'or, fibule, terminaison de ceinturon, plaque, attache, abeilles, boutons, anneau sigillaire) trouvées dans le tombeau de Childéric; — analogues trouvées en Angleterre, en Normandie et en Champagne, III, 474, 476, 478; — trouvées entre Liège et Maëstricht, IX, 38.

Arabesques de la Renaissance, XV, 565.

Arbre de Jessé — des Heures de Simon Vostre, IV, 49; — de la collection de M. Recapet, IV, 113; — d'une verrière de Beauvais, IV, 169; XXVIII, 261; — d'unev errière de Roye, IV, 173.

Arbre (*l'*) de vie et l'eau de la vie, la rosée céleste vivifiant les morts, vignette du Rituel funéraire des Égyptiens, XXIII, 20.

Arcades — romanes, V, 261, 390, 537; — mauresques, V, 391; — ternées et mitrées, VI, 416; — et galeries de la cathédrale de Tournai, XI, 370.

Arc-Boutant du XVe siècle, XV, 68.

Arceaux intersectés formant des ogives, VI, 209.

Arche portée autour des murailles de Jéricho, VII, 52.

Archer normand, XII, 473.

Archivolte de la tribune, à la chapelle des Templiers, à Laon, XXIX, 490.

Arcosolium des Catacombes, IV, 220; — du cimetière de Domitille, XXIII, 363.

Arcs du XVe siècle, XV, 71.

Armature de fenêtre, X, 271.

Armes d'Auvergne, I, 395.

Armoiries — de la Société des Antiquaires de Picardie, VIII, 602; — ecclésiastiques, XV, 241.

Artois (*l'*) souterrain, XVII, 369.

Ascension (*l'*) — résumée (miniature du XIIIe siècle), XXI, 453; — fragment d'un triptyque russe, XXI, 454.
Aspic (*l'*), miniature du Bestiaire de l'Arsenal, XXVI, 192.
Aumônières de la collection de M. Oudet, IV, 337, 352, 393.
Auréoles, V, 307; XII, 306.
Autel — de Vaucluse, II, 110: — de Saint-Victor à Marseille, II, 452, 456, 457, 459, 463; — latin de Saint-Denis, IV, 517; — du Ve siècle à Marseille, IV, 518; — roman de Saint-Servais à Maëstricht, IV, 660, 662; — de Vaison, V, 370, 371; — de Sauveplantade, V, 377, 379; — de Thines, V, 380; — de Saint-Denis, V, 331; — des Rogations, V, 502; — de Saint-Germer, VI, 652; — de Saint-Zénon à Vérone, VI, 57; détails de ses bas-reliefs, VI, 60, 61; — portatif de Saint-Servais, VI, 629; — de Saint-Germer, VIII, 210; — de la cathédrale de Cologne, VIII, 210; — de Digne, XII, 592; — de Folgoat, XV, 280; — de la cathédrale de Boulogne-sur-Mer, XVII, 57; — portatif de l'abbaye de Conques, XVIII, 105; — de Deusdedit, XIX, 293; — de l'ancienne cathédrale d'Arras, XXII, 260; — de la cathédrale de Clermont-Ferrand, XXXI, 193; — du Sacré-Cœur à la cathédrale d'Amiens, XXXI, 195; — portatif de Saint-André à Trèves, XXXI, 76.
Avarice (*l'*), bas-relief de Moissac, XIII, 301.
Avoye (*sainte*), ancienne gravure, IV, 358.

Bague — attribuée à sainte Radegonde, VIII, 253, 254; — carlovingienne, XII, 209; — hindoue, XIX, 104. — Voir *Anneau*.
Baiser (*le*) de Judas et la Cène, XXII, 241.
Balustrade — de la cathédrale d'Amiens, X, 366; — du XVe siècle, XV, 68.
Bannière à lanterne, VI, 23.
Baptême — de Notre-Seigneur, sculpture de la cathédrale de Pise, XI, 1; — de Notre-Seigneur, d'après des mosaïques de Saint-Marc de Venise et de Ravenne, XXX, 138.
Baptistère — des premiers siècles, II, 15; — de Saint-Jean de Poitiers, II, 24; — de Lansleff, II, 214; — de Poitiers, IV, 415; — de Lansleff, IV, 415; — de Mélas, VI, 169; — ses formes les plus fréquentes, IX, 561.
Bas — impériaux (pl. VI), VII, 57; — épiscopaux du XVe siècle, VII, 57.
Bas-côté absidal de la cathédrale de Clermont, VIII, 16.
Base — de style latin, IV, 412; — de colonnes carlovingiennes, V, 260; — de colonnes du XIe siècle, V, 390; — romane, VI, 420; — du XIIIe siècle, VII, 526; — de colonne du XIe siècle, VIII, 294; — romane, IX, 292; — de colonne de la crypte de Lobbes, XI, 97; — du XIVe siècle, XI, 369; — de Gisors, XV, 564.
Basilique de San-Miniato, XXVII, 236.
Bas-relief — de l'église de Saulges, IV, 505; — d'Éleusis, V, 552; — à Saint-Servais de Maëstricht, X, 59, 60; — de Khorsabad, XXI, 10; — de l'urne d'Adelphia, à Syracuse, XXX, 419.
Bassin de *lavabo*, V, 169.
Bâton de saint Servais, VII, 626.

Battant — de bourdon à Saint-Servais de Maëstricht, XI, 189; — de bride en or gemmé, XXIII, 196.
Béatitude (*la*), couvercle de sarcophage, XXVII, 164.
Beau-Dieu (*le*) d'Amiens, statue de la cathédrale d'Amiens, XXVI, 269.
Bedden, d'après un monument égyptien, XXIII, 441.
Beffroi — de Gand, restauration, I, 449; — de Tournai, XIIIe siècle, I, 544.
Belette (*la*), trois miniatures du Bestiaire de Guillaume le Normand, XXVI, 191.
Bélier — sur un roc, IX, 414; — mystique, IX, 416.
Bénitier — de l'église d'Eych, VIII, 377; — de l'église des Dominicains à Tirlemont, VIII, 378; — de Notre-Dame de Hal, VIII, 379.
Bénitiers — en pierre, V, 118, 119; — portatifs exécutés par M. Viollet, VI, 654; — du XIIIe siècle, VIII, 212.
Bennou (*le*), scène du Rituel funéraire des Égyptiens, XXVII, 385.
Bijoux — assyriens en pierres dures, XIX, 185; — égyptiens, XIX, 104; — sassanides, XIX, 8; — du Cabinet des médailles, XX, 176; — de Constance II, XXI, 16; — en or de la prêtresse de Déméter, XXIII, 178; — du pèlerinage du Mont-Saint-Michel, XXIV, 496. — Voir *Anneau*, *Bague*, *Boucles*, etc.
Billet de loterie, V, 128.
Billettes, V, 262.
Bon-Pasteur (*le*) — des Catacombes, V, 473; VI, 302; IX, 383, 384, 418, 420, 541; — et la plaie du cœur, XXVIII, 144.
Bordures — de vitraux au XIIIe siècle, X, 271; — de vitrail, XV, 362.
Boucles — d'oreilles du Cabinet des médailles, XX, 176; — de Tongres, 268.
Bouclier de nuit, VI, 23.
Bouquetin — de la couronne de Novo Tcherkask, XXIII, 440; — du Caucase (Persépolis), XXIII, 443; — de Krasnojarsk, XXIII, 444; — de Perm, XXIII, 445; — de Minoussinsk, XXIII, 451.
Bourse d'Anvers, I, 345.
Bracelet — d'Assurbanipal, XIX, 185; — du musée de Pest, XXI, 409; — de Novo Tcherkask, détail, XXIV, 33.
Bractée en forme de boucle, XXIII, 204.
Bras-reliquaire de saint Eutrope, à Pionnat (Creuse), XXIX, 167.
Brebis du Bon-Pasteur, XXVII, 293. — Voir *Agneau*.
Broderie du suaire d'Autun, XXIV, 25.
Bronze — du musée de Saint-Omer, XI, 349; — de Barnaoul, XXV, 131.
Brûle-Parfums, VIII, 438.
Buffet d'orgues — de Notre-Dame d'Amiens, III, 491; — de La Chaise Dieu, III, 493.
Burette du XIVe siècle, XII, 504.
Buste de la statue de Nabuchodonosor, XXII, 425.

Caladre (*la*) sur la croix, V, 157.
Calendriers populaires sculptés, XXVI, 12, 15, 18, 21, 23, 25, 27, 344, 347, 348, 350, 353, 361, 362, 363, 364, 365, 372.

Calice — du XVIe siècle à la cathédrale de Gran, en Hongrie, III, 498; — du XVe siècle, IV, 444; — de saint Gauzelin, V, 304; — de Saint-Éloi à l'abbaye de Chelles, VIII, 113; — du XVIe siècle, XVI, 39.
Calvaire du XIIe siècle, III, 285.
Campagus, planche V, VII, 57.
Carbatina du pape Honorius III, VI, 577.
Carneillou de La Palue, XV, 441.
Carreaux — historiés du pays de Bray, I, 480; — émaillés, VIII, 229: — émaillés de la Champagne, XXV, 3, 23.
Carrelage — d'Oxford, I, 102; — à fleurs de lys du XVe siècle, à Sainte-Pience-au-Parc (Manche), II, 222; — à dessins incrustés de la fabrique d'Auneuil (Oise), planches X *bis*, XI, XII, XIII, II, 537; — du XIIe siècle, VII, 33; — de Coucy-le-Château, XXIX, 494.
Carte archéologique de l'Algérie, XXVIII, 5.
Cartouche de la Renaissance, XV, 565.
Caserne d'infanterie, en style roman, I, 310.
Casque — trouvé au Vaudreuil (Eure), XII, 461; — d'Amfreville, XII, 551; — provenant de la collection de M. Canivet, XII, 452, — de la collection de M. Curzon, XII, 475; — de Falaise et d'Amfreville, XII, 445, 525; — de Ramsès II, XXIV, 36.
Cathedra, IV, 297; X, 541.
Cathédrale — d'Amiens, I, 5; — de Senlis, VII, 1; — d'Évreux, VII, 401; — de Chartres, IX, 169; — de Salisbury, XIII, 119; — de Laon (façade), XXIX, 493.— Voir *Église, Intérieur*.
Cavalier normand, XII, 472.
Caveau où était renfermé le cœur de Charles V, à la cathédrale de Rouen, VI, 525, 526.
Centaure, sculpture de la basilique de Saint-Denis, XI, 312.
Cercles trinitaires, X, 273.
Cercueil — franc en pierre, I, 44; — d'une religieuse de l'abbaye de Sainte-Geneviève de Paris, VI, 240; — du XIVe siècle, XII, 267; — de plomb trouvé à Pétham, XIV, 408; — de plomb trouvé à La Bathière, XIV, 409; — de Liwes, XIV, 409; — d'Antoine de Boulainvilliers, XIV, 410. — Voir *Tombeau*.
Cercueils — de pierre du XIe siècle, XIV, 453; — mérovingiens, XIV, 456, 457.
Cerf — emblème de Jésus-Christ, VIII, 550, 551; — de Koul-Oba, XXIII, 447.
Cervidé en bronze (Minoussinsk), XXIII, 450.
Chaire du XIVe siècle, XII, 265.
Chandelier — fondu par M. Villemsens, III, 28; — du musée de Cluny, III, 35; — trouvé aux Loges, près Fécamps, VI, 130; — du XVe siècle, VIII, 439.
Chandelier Pascal — de Noyon, III, 164; — d'une église d'Auvergne, III, 166; — exécuté pour une église pauvre, III, 168.
Chandeliers — de la collection de M Bouvier d'Amiens, III, 16; — de l'époque romane, VI, 223; — de l'époque ogivale, VI, 224; — du XIIe siècle, VII, 129; — gallo-romains, VIII, 436.

Chapelets trouvés dans des sépultures chrétiennes, VI, 244, 245.

Chapelle — du Saint-Esprit à Rue, I, 140; — de Saint-Macaire à Saint-Bavon, I, 449; — du Saint-Sang à Bruges, XVIe siècle, I, 452; — romane du château d'Esguille (Drôme), plan et façade, III, 38, 39; — romane de Vaison, IV, 415; — de Chambon, VII, 203; — de Saint-Fiacre près Clermont-Ferrand, VII, 228; — sépulcrale de Fontevrault, VII, 537; — de Saint-Austremoine, à la cathédrale de Clermont, VIII, 22; — de Saint-Pierre à Maëstricht, IX, 36 : — de Saint-Lambert à Herstal, IX, 495; — de N.-D. de Lourdes, XVII, 281, — triptyque, XIX, 356; — des Templiers à Laon, XIX, 489, — de N.-D. du Chêne, XXX, 490.

Chapiteaux — de Saint-Trophime à Arles, II, 237; — de l'église de Langogne (Lozère), II, 276, 277, 278; — de Saint-Gervais de Rouen, III, 232; — de Saint-Samson-sur-Rille (Eure), et de la cathédrale d'Evreux, III, 234; — de Rolduc, V, 215; — romans, V, 390, 535, 565; — de Saint-Servais à Maëstricht, V, 584, 585; — de Montivilliers, V, 651; du Ve siècle, VI, 180; — romans, VI, 414, 415, 420, 650; — romans de la Gironde, VII, 67, 72, 75, 76; — du XIIIe siècle, VII, 526; — du XIe siècle, VIII, 283, 294; — de l'église de Montataire, VIII, 628, 629; — romano-byzantins, IX, 282, 292; — gallo-romains, IX, 288; — de N.-D. de Maëstricht, X, 57; — de Munster-Bilsen, X, 61; — de la crypte de Lobbes, XI, 97; — du XIVe siècle, XI, 369 : — de Gisors, XV, 564; — du XVIe siècle, XV, 561; — de Persépolis, XX, 411; — de Chivy, XXVI, 462, 469; — de Saint-Thibaud, XXVI, 468; — de Trucy, XXVI, 470; — du XIIe siècle, XXX, 230.

Chardons, XV, 72.

Chariot, porte-brasier, V, 169.

Charité (la) — sculpture sur ivoire, XXVII, 312; — fresque de Giotto à Padoue, XXVIII, 99.

Charlemagne et saint Léon III, mosaïque de Sainte-Susanne, XXX, 393.

Châsse — de Mozac (Puy-de-Dôme), I, 12; — de l'ancienne abbaye de Saint-Ghislain en Hainaut, III, 440, 442; — d'Albert-le-Grand, V, 393 : — de saint Firmin à la cathédrale d'Amiens, VI, 163; — d'Ambazac, VII, 123; — de Mozat, VII, 207; — de saint Servais, IX, 337; — du Musée de la Porte de Hal, à Bruxelles, IX, 340; — de Lunebourg, XV, 365; — du voile de sainte Aldegonde, appartenant à l'église de Maubeuge, XVIII, 409; — de saint Maurille, à Angers, XXX, 206; — de Saint-Maurice-en-Valais, XXXI, 76. — Voir *Reliquaire*.

Chasuble — de sainte Aldegonde, à Maubeuge, III, 97; — conservée à Saint-Rambert-sur-Loire, III, 337.

Château — du sire de Joinville, II, 142; — de Picquigny, V, 57; — de Castelnau de Bretenoux, XV, 177.

Chef de saint Vaast et châsse de la sainte Manne, XXII, 257.

Chemin de la Croix, V, 193.

Chevalier de Saint-Jacques de l'épée, VII, 160.

Chevet de l'église de Vorges, XXIX, 492 — Voir *Abside*.

Chèvres — au rocher, miniature du Bestiaire du clerc Guillaume, X, 187; — au saut (Catacombes), X, 190,

Chiffre funéraire d'un évêque de Séez, XXVIII, 484.
Chœur — de N.-D. de Chartres, XXVI, 287; — des Anges, X, 281, 337, 425.
Chouette de Sopljassa, XXIII, 454.
Choux frisés, XV, 72.
Chrisme d'une pierre funéraire, IX, 90.
Christ (*le*) — triomphant, fragment d'un sarcophage, II, 121; — même sujet, à Saint-Michel de Pavie, II, 264; — de Martin Shongauer, XVI, 409; — Moïse, par excellence, fresque du cimetière de Domitille, XXIII, 20; — sur le sarcophage de Junius Bassus, XXIII, 20; — au Sacré-Cœur, XXVII, 285; — devant Pilate, par Munkacsy, XXXII. — Voir *Jésus-Christ*.
Ciboire — du Musée de Bordeaux, II, 435; — du cabinet de M. Van Drival, II, 437; — du Musée d'Amiens, II, 391; — du cabinet de M. Ledicte-Duflos, II, 491; — en forme de colombe, VIII, 599; — du XVIe siècle, XVIII, 111. — Voir *Custode*.
Ciborium — de Saint-Clément à Rome, II, 290; — des basiliques, IV, 297.
Clé — en fer, I, 87; — de voûte gothique, V, 586: — mérovingienne, XXXI, 303.
Cloche de Diemeringen, I, 193; — fondue par M. G. Morel de Lyon, I, 337; — de justice, XIII, 78.
Clochers, leurs diverses positions, XXVI, 49.
Clochette de sainte Godeberte, I, 339.
Clochettes — antiques, XIII, 74, 75; — du Moyen-Age, XIII, 76, 77.
Cloître — de Nivelles, XIIe siècle, I, 312; — de La Chaise-Dieu, I, 360; — de Nivelles, VI, 425; — abbatial de Moissac, XXI, 45; — de San-Martino, à Naples, XXX, 493.
Cœur (*le*) — transpercé d'une flèche, XXVIII, 144; — dans le creuset de la charité, XXVIII, 145.
Coffret — du XIIe siècle, appartenant à la cathédrale de Vannes, XVIII, 265-281; — incrusté et émaillé du Musée archiépiscopal d'Utrecht, XXVIII, 308.
Coiffures perses et byzantines, XXI, 8.
Collège Richelieu à Luçon, II, 502.
Colliers — en perles de verre, I, 88; — gaulois, XV, 452.
Colombes — symboliques, IV, 525, 581; — liturgiques, VII, 128.
Colonnes — romanes, V, 533, 534; — du XIIe siècle, VI, 413.
Confessionnaux du Moyen-Age, XIII, 510, 512, 513.
Consécration des églises, marche de l'évêque, V, 38.
Console — du XVe siècle, XV, 72; — de la Renaissance, XVI, 31.
Contreforts — de Morienval (Oise), V, 530; — du XIIIe siècle, VII, 518; — du XIIIe siècle, VIII, 8; — du XVe siècle, VIII, 9; — de la cathédrale d'Amiens, XI, 366; — de Saint-Pierre de Caen, XV, 564.
Contre-scel du XIVe siècle, IX, 444.
Conversion des Gentils (miniature), V, 33.
Coquilles — et bourdon de pèlerins de Saint-Jacques, VI, 383; — trouvées dans des tombeaux, VI, 248, 249, 250.
Corniche — du XIIIe siècle, VII, 519; — gallo-romaine, IX, 291; — romane, IX, 293.

Costume monastique, IX, 638.
Coupe — de saint Servais, VII, 627 ; — de verre trouvée à Podgoritza, XIX, 91 ; — de Chosroès, XX, 429; - (grande) de Pétrossa, XX, 153 ; — de Perm, XXII, 380 ; — de Sludka, XXII, 378; — du Musée de l'Ermitage, XXII, 381, 382; — de Bérésov, XXV, 131 ; — en cornaline de la collection Stroganoff, XXV, 465.
Coupole — d'Aix-la-Chapelle, V, 258; — ogivale, V, 391. — Voir *Gondole*.
Couronne — de l'empereur Constantin Monomaque, XI, 265 ; — du Paraclet d'Amiens, XVIII, 393 ; — royale de Hongrie, XXI, 378, — de Novo Tcherkask, XXIII, 416; — de la statue de saint Michel, au Mont-Saint-Michel, XXIV, 495 ; — de Novo Tcherkask, détails, XXIV, 33.
Coussin du XIVe siècle, V, 393.
Couteau en fer, I, 86.
Couverture de la Vie manuscrite de saint Omer, I, 63.
Création de l'homme, par Michel-Ange, XVI, 358.
Crédence du XVe siècle, XV, 281.
Croix — de Bury-Saint-Edmond (Angleterre), XIIe siècle, I, 284, 285; — d'Oisy (Pas-de-Calais), planches VII, VIII et IX, II, 349, 382; — du cabinet de M. Fromentine à Arras, II, 486 ;—de la cathédrale d'Amiens, II, 488; — russe de Saint-Pierre de Boulogne, III, 49; — d'absolution trouvées à Bouteilles (Seine-Inférieure), III, 285 ; — reliquaire de Gran, IV, 67, 69; — de Caravaca, V, 98, 99 ; — émaillée du XIIe siècle, VII, 125; - - fleuronnée de Sissy, VII, 171; — des Apôtres à Royat, VII, 236; — pectorale du Musée du Vatican, X, I ; — processionnelle de Saint-Denis, X, 646; — de Bassignac (Corrèze), XIII, 521 ; — du cimetière de Magny, XVI, 34 ; — du Paraclet d'Amiens, XVIII, 400 ; — de Clairmarais, XIX, 345 ; — de Justin Ier, XXI, 8 ; — du Mont-Athos, XXVI, 165 ; — plantée dans le cœur, XXVIII, 145 ; — de saint Benoît, XXX, 30 ; — d'or cloisonnée, XXX, 268; — cloisonnée appartenant à Mme la comtesse Dzyalinska, XXXI, 290.
Cromlech de Gellainville, XV, 447.
Crosse — de Gaudry, évêque de Laon, pl. X, II, 385; — d'Albert-le-Grand, V, 393 ; — du Musée d'Amiens, VII, 124 ; — de saint Servais, VII, 630; — de saint Bernard, VIII, 505 ; — du Musée de Saint-Omer, XI, 617 , — offerte à Mgr l'évêque de Versailles, XXII, 1. — Voir *Épisode*.
Crucifiement, miniature du XIIIe siècle, X, 269.
Crucifix — carlovingien, IV, 599; — tournant le dos au midi, V, 31; — blasphématoire du Palatin, XIV, 97; — du XVIIIe siècle, XVI, 249 ; — russe, d'or émaillé, XXV, 458.
Crypte — de Sainte-Marie à Saint-Bavon, I, 448 ; — de l'église de Saint-Quentin, V, 326, 327 ; — de Saint-Bavon de Gand, V, 264, 265 ; — de l'église d'Issoire, VI, 408 ; — de l'église de Royat, VII, 235 ; — de l'église de Ham, VIII, 281 ; — de l'église de Lobbes, XI, 97 ; — de N.-D. de Boulogne, XVII, 113; — de Château-du-Loir, plan et coupe, XXVIII, 262, 263.
Cul-de-Lampe — gothique, V, 585; — roman, VI, 416.
Cure-oreilles et cure-dents en bronze, I, 90.

Custode du cabinet de M. Ledicte-Duflos, XII, 502. — Voir *Ciboire*.
Cuve-réservoir de Saint-Irénée de Lyon, XXX, 132.
Cuves — baptismales de Chirens et de Saint-Nicolas (Isère), VII, 99,100 ; baptismales (sept), IX, 561 ; — de Macherin et de Chirens, IX, 582, 583 ; — de Hildesheim, XIX, 270 ; — baptismales de Concevreux, de Lor, de Prouvais, de Chivy, XXVI, 465, 466 ; — de Lesquielles, XXVI, 467.
Cylindre en agate, XXIII, 416.

Dactylologie numérale, XIII, 289.
Dais — et consoles du XIIe siècle, VI, 418 ; — du XIVe siècle, XII, 306 ; — de la Renaissance, XV, 565 ; — du XVe siècle, XV, 72.
Dalle — tumulaire dans l'église de Catillon, canton de Forges (Seine-Inférieure), I, 481 ; — funéraire de l'abbé Guillaume Cordier, XI, 569 ; — de plomb de Saint-Pierre de Rome, XVIII, 185. — Voir *Tombeau*.
Dalmatique — du B. Pierre de Luxembourg à Avignon, III, 529 ; — de la collection de M. Barraud, IV, 649.
Damier, V, 538.
Danse macabre, XII, 307 ; XV, 365.
Dauphin à l'ancre, X, 621, 625.
Demi-Dolmen — de Kerlouan, XV, 437 ; — de Kerdaniel, XV, 437.
Démon foulé aux pieds d'une Vierge sage, XX, 91. — Voir *Dragon*.
Dents-de-scie, V, 262.
Dévotion au Sacré-Cœur, établie en France par le Clergé assemblé en 1765, XXVIII, 464.
Dieu le Père représenté sous deux formes, VII, 29.
Diptyque — en ivoire, XIX, 349 ; — feuillet de diptyque provenant de la collection de M. Rigollot, XIX, 353.
Discobole, sculpture de Math. Kessels, XI, 342.
Dolmen de Trie-Château, XV, 437.
Donjon de Saffita en Syrie, X, 553.
Dragon — se précipitant dans son trou, VIII, 93 ; — du Bestiaire de Guillaume le Normand, VIII, 170 ; — du portail de Longpont, VIII, 170, 344 ; — de l'abbaye de Souilhac, VIII, 172 ; — de N.-D. de Paris, VIII, 187 ; — à cornes flamboyantes, VIII, 191 ; — de l'abbaye de Saint-Denis, VIII, 338, 339 ; — Behemot, VIII, 340, — à sept têtes, VIII, 346 ; — de Saint-Nizier, VIII, 355.

Écu de la Foi, XIII, 227, 228.
Écusson du trône d'Alexis Michailovitch, XXV, 467.
Effigie de saint Benoît, XXX, 38. — Voir *Figures*.
Église de Coisy (Somme), d'après un dessin de M. Le Tellier, I, 71 ; — de Saint-Martin de Sescas (Gironde), I, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 202, 208, 209, 210, 212, 213, 214 ; — de N.-D. de la Chapelle, XIIe-XVe siècle, I, 307 ; — de Saint-Boniface, 1847, I, 308 ; — du faubourg de Borgerhout, 1846, I, 344 ; —

d'Eurville (Haute-Marne), I, 426 ; — de Saint-Martin à Liège, intérieur, XVIe siècle, I, 545; – de Saint-Merry à Paris, II, 94 ;—de Corbeny (Aisne), II, 144;—de Saint-Laurent-la Salle (Vendée), II, 506;— de Mouilleron-en-Pareds (Vendée), II, 508 ; — de N.-D. d'Afrique à Alger, II, 557 ; — de N.-D. des Tables à Montpellier, III, 429, 430, 431 ; — de Lobbes, IV, 217 ; — de Nogent-les-Vierges, IV, 273 ; — de Rolduc, IV, 281 ; — de Saint-Martin d'Angers, V, 263 ; — de Saint-Guilhem du Désert, V, 263 ; — d'Issoire, V, 542 ; — de N.-D. du Port, V, 543 ; — de Loupiac, V, 537: —, de Saint-Hippolyte à Paris, V, 561; — de Royat, VI, 407;—de N.-D. de Poitiers, VI, 422; – de Saint-Quentin à Tournai, VI, 423 ; — de Saint-Denis, portail, VI, 50; — de Saint-Denis, intérieur, VI, 51 ; — de Saint-Denis, caveaux funéraires, VI, 54 ; – de Saint-Étienne de Mélas (pl I), VI, 169; des Saints-Apôtres à Athènes, plan, VI, 333 ; — des Saints-Apôtres, vue de l'intérieur, VI, 334 ; — de Saint-Nectaire, VII, 205 ; — d'Ambert, VII, 211 ; — de Royat, VII, 225 ; — de Chamalières, VII, 230, 231 ; - de Pontoise, VII, 513;—de Saint-Nicolas de Bapaume, IX, 225; — de Saint-Servais de Maëstricht, IX, 338 ; — de Saint-Vincent à Soignies, IX, 449; — de Saint-Vincent-de-Paul à Marseille XI, 333;—de N.-D. de Lépine (Marne), XVI, 305; — du Sacré-Cœur, projet de M. Abadie, XVIII, 189 : — du Sacré-Cœur, projet de MM. Davioud, XVIII, 324 ; — du Sacré-Cœur, projet de MM. Douillard, XVIII, 326;— du Sacré-Cœur, projet de M. Moyaux, XVIII, 331; — du Sacré-Cœur, projet de M. Pascal, XVIII, 448 ; — du Sacré-Cœur, projet de M. Abadie, XIX, 22 ; — de Sainte-Foy de Conches, XIX, 377 ; — de la Ferté-Bernard (Sarthe), XXII, 469 ; de Saint-Georges de Lacoué, XXIV, 356 ; — de Saint-Démétrius à Vladimir, XXVI, 123; - de Berry-le-Sec, XXIX, 491. — Voir *Cathédrale, Notre-Dame*, etc.

Église (*l'*) — statuette d'un reliquaire, VI, 451 ; — et la Synagogue, XVI, 8 ; — triomphante et le martyre, XXVII, 159 ; — — romaine et autres personnifications morales, XXVII, 165.

Éloi (*saint*), vignette, IV, 106.

Émail cloisonné sur cuivre, XXX, 268 ; — appartenant à Madame la Ctesse Dzyalinska, XXXI, 298.

Empreintes des XVIe et XVIIe siècles relatives au Sacré-Cœur, XXVII, 331.

Encadrement — d'un manuscrit de la bibliothèque de Laon, VIII, 71 ; — des plaques de la *barme* d'Alexis Michaïlovitch, XXV, 465.

Encensoirs — romans et gothiques, VII, 113 ; — de diverses époques, 114, 115.

Encolpium de Constantin, XXI, 403.

Enfers — leur plan, V, 525 ; — leur entrée, V, 655, 656.— Voir *Limbes*.

Enseignes de pèlerinages, IX, 444, 445.

Entraits et poinçons de voûte, VI, 361, 362.

Entrelacs, V, 539.

Épée — de Croisé, VIII, 279 ; — en bronze, XV, 452.

Épervier en cuivre rouge, XXIV, 41.

Épisode du manteau de S. Martin, sur un bâton abbatial du XVe siècle, XXX, 494.

Épitaphe d'une religieuse, VII, 608. — Voir *Inscriptions*.

Été (*l'*), fresque de la *Cappella Greca*, XXIII, 47.
Étienne (*S.*), vignette de Missel, V, 1.
Étoffe — du XIIe siècle (Musée de Cluny), planche II, fig. 2, II, 1 ; — sicilienne du XIIe siècle (cathédrale de Palerme), planche II, fig. 3, II, 1 ; — de la collection de M. Compagnon, de Clermont-Ferrand (chromolith.), III, 241 ; — de la mitre de S. Louis d'Anjou, V, 225 ; — péruvienne du Musée d'Arras, XVIII, 1 ; — du costume de Sapor II, XXXI, 310. — Voir *Tissus*.

Façade — de l'église de Limbourg, I, 240 ; — de Saint-Laurent-hors-les-murs, IV, 295 ; — septentrionale de la Cathédrale de Clermont-Ferrand (pl. I), VIII, 1. — Voir *Portail*.
Fac-simile des Actes de saint Saturnin (manuscrit de Florence), XIII, 401.
Fanal de Fénioux (Charente-Inférieure), VI, 427.
Fascia (planche), nos 2 et 3, VII, 57.
Fauteuil impérial de Persépolis, XXI, 23.
Femme-Chèvre, statue des tourelles de Saint-Denis, X, 194.
Fenêtre — du XIIe siècle, VI, 411 ; — rayonnante du XIVe siècle, XI, 367 ; — de Saint-Pierre de Caen, XV, 564 ; — flamboyante, XV, 68.
Fenêtres — toits et chapiteaux des basiliques, IV, 296 ; — romanes, V, 532 ; — ogivales, VII, 522.
Fer à hosties de Naintré (Vienne), II, 152.
Fermail du XIVe siècle, XII, 500.
Fermoir — de bourse en fer, I, 90 ; — reliquaire de la Cathédrale de Gran, en Hongrie, III, 396.
Festons — trilobés, XV, 72 ; — et ornements à la *Cappella greca*, XXIII, 47.
Feuilles entablées, VII, 529.
Fibules — franques, I, 45 ; — du trésor de Pétrossa, XX, 432 ; — de Justinien Ier, XXI, 8 ; — trouvées à Nagy-Mihaly, XXI, 413 ; — de la collection de M. Danicourt, XXXI, 301.
Figures — assyriennes en briques émaillées, XIX, 185 ; — russes de S. Boris et de S. Gleb, XXVI, 156 ; — des Catacombes, XXVII, 130.
Fiole du Saint-Chrême, à l'église patriarcale de Moscou, XXV, 467.
Flacon — d'or émaillé (Musée de l'Ermitage), XXIII, 203 ; — du trésor de Mesti (Caucase), XXIII, 423.
Flèche d'Autun, XV, 70. — Voir *Clochers*.
Fleur symbolique de sainte Geneviève, XVIII, 153.
Fleuron, VII, 529.
Flore monumentale du cloître de Moissac, XXI, 67, 84.
Fond de verre, — d'après Buonarotti, I, 293 ; — d'après Boldetti, I, 293 ; — doré du Musée du Vatican, XXI, 437.
Fontaine — de Saint-Servais, à Maëstricht, VII, 625 ; — monumentale de Clermont, VIII, 12.
Fonts-Baptismaux — de West-Deeping, II, 21 ; — d'Oisy-le-Verger (P.-de-C.) pl.

V, II, 96; — de Caudebec, II, 102; — de Beuvry (P.-de-C.) pl. VI, II, 144; — de la crypte de la Cathédrale de Chartres, II, 157; — de diverses localités de la Dordogne et de la Gironde, II, 208, 209; — de Routes (Seine-Inférieure), II, 211; V, 302, 566; — de Chignac, VI, 653; — du XIIIe siècle, VIII, 212; — de Belgique, XI, 78, 79; — de Jumièges, XII, 265; — de Zonhoven, XIII, 203; — de Caudebec, XVI, 32; — illyriens, XXVII, 431. — Voir *Cuves*.

Fragments — de verre gravé découverts à Porto, XII, 577; — de bride en or gemmé, XXIII, 204; — du Manuel imagier dit *Stroganov*, XXVI, 154.

Fresques — de Monseuil, IV, 557, 559; X, 267, 268; — de Raphaël, XIX, 366; — de Trébizonde, XXI, 22; — du côté gauche de la *Cappella greca*, XXII, 139; — du côté droit de la même *Cappella*, XXII, 183.

Frettes, V, 262.

Frise de Saint-Jean à Lyon, XXX, 227.

Frontispice de la neuvaine au Sacré-Cœur, par M. Hallez, XXIX, 94.

Fuite en Égypte, émail appartenant à M Van Drival, XVIII, 113.

Gaîne cloisonnée de Novo Tcherkask, XXIII, 416.

Galerie — de Tyrinthe, V, 414; — des Rois, à N.-D. de Paris (pl. I), VII, 345; — à N.-D. d'Amiens (pl. II), VII, 345; — à N.-D. de Dijon, VII, 347; — du XIIIe siècle, VII, 527.

Gants épiscopaux, V, 617.

Gargouille de la Cathédrale de Clermont, VIII, 21.

Giralda (*la*) à Séville, XXVII, 235.

Gloire de la Cathédrale d'Amiens, XVI, 505.

Goliath, au portail de Reims, XII, 474.

Gondole attribuée à saint Eloi, VIII, 225.

Gorgerin du Cabinet des médailles, XX, 436.

Gourde de Khorsabad, XX, 26.

Graminée de Persépolis, XX, 411.

Griffons symboliques, IV, 244, 253, 255.

Grilles — de la Cathédrale de Toulouse, VII, 352; — de la Cathédrale du Puy, VII, 353; — de Saint-Denis, VII, 355.

Grotte aux fées de Bagneux, XV, 440.

Groupe tiré d'une patère de M. Charvet, XXXI, 287.

Guerrier assyrien, XXV, 131.

Haches, — en pierre polie, XV, 449; — en bronze, XV, 451.

Halles — de Malines, I, 347; — de Bruges, XIVe siècle, I, 453; — de La Ferté-Bernard, XXII, 471.

Hébreux (*les trois*) dans la fournaise, à la *Cappella greca*; le Christ délivrant les trois Hébreux, d'après une coupe de verre; XXII, 411.

Hérissons mystiques, miniatures, VII, 22, 24.

Hiérothèque de Gran, XXXI, 170.

Hippocentaure, statue de la basilique de Saint-Denis, XI, 310.
Homme — cheval, sculpture de Montivilliers, XI, 307 ; — Onocentaure, statue, XX, 93.
Hospitalité (*l'*), fresque de Frà Angelico, à Florence, XXVIII, 101.
Hôtel de ville — de Bruxelles, XVe siècle, I, 309 ; — de Léau, XVIe siècle, I, 313; — d'Ypres, XIIIe et XIVe siècles, I, 451.
Hôtel-Dieu de Beaune, VII, 294.
Hyène (*la*), dans un vitrail, XX, 202.

Image — du peuple fidèle, XXVII, 294 ; — du pèlerinage de la Trinité, XXIX, 205.
Images inspirées par la Bienheureuse Marguerite-Marie Alacoque, XXVIII, 171.
Immersion, accompagnée d'infusion, d'après un Missel de Limoges, XXX, 140.
Impéritie (*l'*), miniature, XX, 90.
Inhumation chrétienne au XIVe siècle, I, 286.
Inscription — mérovingienne de Crussol, près Valence, III, 367 ; — de Crussol, IV, 526; - grecque du IXe siècle, VII, 587; — relative à sainte Radegonde, VII, 641, 642 ; — grecque du IXe siècle, VIII, 256 ; — antique trouvée à Boulogne-s.-Mer, VIII, 380; — du tombeau de saint Hubert, IX, 37; — romaine de Boulogne, IX, 292 ; — du XIe siècle, X, 378 ; -- de la *Porta Aurea*, XIX, 161 ; — mérovingienne de Vicq, XIX, 24 ; — d'épées, XXXI, 304. — Voir *Épitaphe*.
Inscriptions chrétiennes du Parthénon, VI, 331, 332, 333.
Instrument en bronze de destination douteuse, III, 133.
Intérieur de la Cathédrale de Cordoue, XVII, 313.
Ivoire — sculpté de l'église de Tongres, VI, 449 ; — détails de cette sculpture, VI, 453 ; — byzantin de Maëstricht, XII, 207 ; — de M. le président Quenson, XII, 70 ; — du Musée chrétien du Vatican, XV, 537 ; — du trésor de Trèves, XXXI, 122.

Jacques-le-Majeur (*S.*) à la bataille de Clavijo, VI, 642.
Jean (*S.*) enlevé au ciel, tableau de l'école de Giotto, XVI, 256.
Jean-Baptiste (*S.*),d'après un retable de J. Van Eick, XI, 1.
Jéhu devant Salman-Asar, XIX, 189.
Jésus-Christ — sous la figure du Bon-Pasteur, IV, 580 ; — devant Hérode, V, 1;— enseveli, V, 1 ; — sur la croix, V, 31, 78, 157, 193 ; — montant au Ciel, V, 78 ; — percé de la lance, V, 80 ; — descendant aux limbes, V, 599 ; — descendu de la Croix, X, 489. — Voir *Christ*.
Jonas, — rejeté par la baleine, VII, 76 ; — sortant de la baleine, XXX, 233.
Jonglerie (*la*), miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale,XXVI, 204.
Jubé — de Sainte-Madeleine de Troyes, XVI, 31 ; — du cardinal de Luxembourg, à la Cathédrale du Mans, XX, 132.
Jugement — de l'âme dans l'Iconographie égyptienne et celle du Moyen-Age, XI, 453 ; — de l'âme chez les Égyptiens, XII, 277 ; XIII, 1, 368 ; — universel, bas-relief de N. Pisano, XXVIII, 107.

Labarum constantinien, XXVI, 101.
Labyrinthe de Saint-Quentin, XXIX, 496.
Lamentation (la), peinture de Lorenzetti, XXVII, 307.
Lampe — représentant Daniel dans la fosse aux lions, XIX, 92 ;— chrétienne, trouvée dans les Catacombes, d'après Boldetti, XXV, 393.
Lanterne — romane, VI, 22 ; — ogivale, VI, 23 ; — des morts de Cellefroin, VII, 300 ; — des morts d'Antigny, VII, 392 ; — des morts de Ciron, VII, 304; — des morts de Fenioux, VII, 305 ; — des morts de Felletin, VIII, 449.
Lavement (le) des mains et le lavement des pieds (sarcophage du Musée de Latran), XXI, 439.
Lettres — historiées, tirées de divers manuscrits du Moyen-Age, III, 94, 95 ; V, 306, 570, 571 ; — mérovingiennes, VII, 385, 388 ; — ornées des manuscrits de la bibliothèque de Laon, VIII, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 72, 73 ; — illustrées, IX, 41, 337 ; — initiales des manuscrits du Moyen-Age, X, 57, 60, 270; — ornées des manuscrits du Moyen-Age, XXII, 238, 239, 240, 241 ; — initiales composées par M. Traube, pour les Litanies du Sacré-Cœur, XXIX, 99.
Lièvre, d'après un vase gréco-asiatique, XXIII, 121.
Limbes (les), V, 599, 664; — miniature d'un bestiaire, X, 269. — Voir *Enfers*.
Lion sculpté au porche de Saint-Vulfran d'Abbeville, VI, 113.
Losanges, V, 538.
Luc (S.), miniature de l'Évangéliaire de Cysoing I, 254 ; — sculpture du Musée de Cluny, XXIX, 24.
Lutrin du XVIe siècle, XVI, 32.

Main divine donnant une couronne, II, 490.
Maison — de saint Lambert à Maëstricht, IX, 39 ; — du Borgo Nuovo à Pise, XIX, 163.
Majuscule d'un Psautier de Corbie, XXVI, 141. — Voir *Lettres*.
Marie en Orante, fond de verre, XX, 66. — Voir *Nativité*.
Marmite — en bronze, trouvée : à Saint-Pierre-lès-Elbeuf, VI, 127 ; — aux Loges, près Fécamps, VI, 130.
Marque — de potier romain, VII, 587 ; VIII, 256 ; — typographique de Nicolle de la Barre, XXVIII, 174.
Martin (S.) faisant l'aumône au diable, d'après Raphaël, XXX, 499.
Martyre de saint Laurent, VII, 75.
Mater Dolorosa, statue de M. Bonnassieux, XXXI, 443.
Mausolée du B. Jean de Montmirail, III, 142. — Voir *Monument, Tombeau*, etc.
Méandres, V, 539.
Médaille — d'Artaxercès Ier, V, 487 ; — de saint Benoît, VI, 245 ; — de confrérie amiénoise, IX, 616 ; — de dévotion, du IVe au Ve siècle, XXVI, 162 ; — de saint Benoît, XXX, 21, 29. — Voir *Monnaies*.
Médailler géographique de monnaies gauloises, XXIX, 481.
Médaillon — reliquaire de la Cathédrale de Gran, en Hongrie, III, 394, 395; — de la Renaissance, XV, 566.

Médaillons de chapelets des confréries des Pénitents de Limoges, II, 147.
Menhirs de Carnac, XV, 428.
Messe de saint Martin, bas-relief du XIIIe siècle, XXX, 495.
Michel (*S.*), sculpture de Math. Kessels, XI, 543.
Miniature — de l'Évangéliaire de Cysoing, I, 254 ; — initiale d'une Bible du XIIIe siècle, III, 91 ; — du XVe siècle, XV, 361. — Voir *Limbes, Luc*, etc.
Miniatures des manuscrits de la bibliothèque de Laon, VIII, 57.
Miséricorde de la Cathédrale de Rouen, XV, 282.
Missel de Saint-Vougay, fac-similé, XXIII, 261.
Mitre — du XIIe siècle (Musée de Beauvais), planche II, fig. 1, II, 1 ; — de saint Pathus, évêque de Meaux, II, 441 ; — du Xe au XIIIe siècle, V, 281 ; — du XIIIe au XVIIIe siècle, V, 449 ; — de saint Sernin de Toulouse, V, 505 ; — de saint Louis d'Anjou, V, 225.
Modillons romans, V, 259, 531 ; — du XIIe siècle, V, 409 ; — avec la verge en forme de croix, IX, 220.
Moïse frappant le rocher, XXII, 425.
Momies et antiquités péruviennes du Musée d'Arras, XVIII, 1.
Monastère de Saint-Marcoul, à Corbeny, II, 143.— Voir *Abbaye*.
Monnaies — de Charlemagne, I, 42 ; — de Charles le Chauve, VII, 582, 586 ; — de Charles le Simple, VII, 592 ; — de Charlemagne, VII, 583 ; — de Dagobert Ier, VII, 583 ; — mérovingiennes, VII, 586 ; — du Médoc, VII, 588 ; — du comte de la Marche, VII, 588 ; — de Louis le Débonnaire, VII, 592; — carlovingiennes, VIII, 225 ; — de Jean VIII et d'Anastase III, X, 1 ; — gauloises, XV, 455, 456 ; — du sultan Malek-es-Saluh-Mahmoud, XXIV, 29 ; — d'Athènes, XXV, 136. — Voir *Médailles*.
Monogrammes — du Christ, II, 512 ; IV, 517 ; — mérovingiens, VII, 584 ; — antiques, VIII, 254, 255, 257 ; — IHS avec cœur percé d'un seul clou, XXVIII, 113; — formés par les personnes du crucifiement, XXVIII, 143.
Monstrance — du trésor de Cologne, II, 65 ; — de l'église de Sinzenich, V, 113.
Monstres chimériques de l'époque romane, XI, 237, 238, 239.
Monticule des quatre fleuves du Paradis, XXVI, 377.
Monture de l'Église, miniature de la Bibliothèque impériale, XI, 201.
Monument — funéraire du chanoine Ruyshen à Saint-Servais de Maëstricht, VI, 281 ; — funéraire du cimetière de Montereau, VIII, 561 ; — des généraux Clément Thomas et Lecomte, XXVI, 474.
Monuments — détruits à Maëstricht, X, 649, 650, 651 ; — iconographiques, relatifs au Phénix, XXVII, 390.
Mort (*la*) — chrétienne et la mort païenne, II, 190, 191; — de saint Joseph, tableau attribué à Raphaël, VI, 561 ; — d'après Orcagna, IX, 199; — d'après le Bernin, IX, 203.
Mosaïques — de Sainte-Constance, d'après Ciampini, I, 298 ; — de Saint-Cosme et Saint-Damien, II, 287 ; XXV, 337; — d'Orléansville, X, 545; — de Saint-Venance, XV, 401; — de l'église Saint-Marc, XXVI, 155.

Mouflon, d'après un vase oriental, XXIV, 11.
Moulures prismatiques, XV, 561.
Multiplication des pains, peinture des Catacombes, XIX, 266.
Musée Napoléon à Amiens, VIII, 595.

Naissance de l'Église, miniature, XXVII, 305.
Nappe d'autel brodée (XVe siècle), XVI, 147.
Nativité — de N.-S et Adoration des Mages, couvercle de sarcophage, XXVII, 296; — de N. S., d'après d'anciens sarcophages, XXX, 111 ; — ivoire, miniature et bas-relief, XXX, 326; — miniature du XIIIe siècle, XXX, 332; — de la sainte Vierge, d'après une peinture grecque, XXX, 337; — d'après un volet de l'école de Sienne, au Musée du Louvre, XXXI, 176; — d'après le Pérugin, à Pérouse, XXXI, 179.
Nébules, V, 539.
Neumes — du manuscrit 83 de la Bibliothèque d'Angers, XXIV, 212; — tableau synoptique, XXXII, 257.
Nicolas (*S.*), statuette en cuivre de Saint-Jacques d'Amiens, XVIII, 344.
Nimbes — crucifères, XII, 73; — divers, XII, 105; XV, 362, 363.
Notre-Dame — del Pilar et Saint-Jacques le Majeur, VI, 319; — de Miséricorde, tableau sculpté de l'église de Familleureux en Hainaut, VI, 393; — du Port à Clermont; coupe longitudinale, VII, 197; — façade méridionale, VII, 198; — d'Orcival, VII, 201; — en-Vaux de Châlons-sur-Marne, XV, 97; — de Vladimir, XXV, 470.

Ogive romane, VI, 405.
Oiseau — de la couronne de Novo Tcherkask, XXIII, 453; — bicéphale de Boghaz-Keui, XXIV, 26; — du Musée de l'Ermitage, XXIV, 8.
Oliphant du Musée d'antiquités d'Angers, pl. I, II, 1; XXVIII, 382.
Onagre — mutilant son petit, VII, 412; — le cachant, VII, 413; — jetant son cri, VII, 414; — mystique, VII, 427.
Orfèvrerie cloisonnée de l'Inde, XX, 8.
Orgues de La Chaise-Dieu, XVIIe siècle, I, 15.
Ornements du style romano-ogival, VI, 417.
Ostensoir, XVI, 39.— Voir *Monstrance*.
Ours bicéphale en bronze, XXIV, 63.

Palmiers — et phénix figurés sur divers monuments, I, 400; — et phénix des sarcophages primitifs, IX, 89.
Panagia, XXV, 458.
Panneau d'ivoire de la châsse de saint Pardoux; bras et chef du même Saint, à Guéret (Creuse), XXXI, 391.
Paralytique (*le*), fresque de la *Cappella greca*, XXIII, 46.
Parement d'autel, XIX, 353. — Voir *Antependium*.

****

Paresse (la), miniature de la Bibliothèque Richelieu, xx, 84.
Parthénon, façade occidentale, vi, 331.
Passage du Jourdain, ix, 113.
Pasteurs — aux trois beliers, ix, 424 ; — au bouc, ix, 542, 543.
Patène de saint Gauzelin, v, 304.
Patère en or ciselé du trésor de Petrossa, xx, 120.
Pavage gallo-romain, ix, 289.
Pavillons du ciboire et du tabernacle, xxvii, 257.
Péchés capitaux, vitrail de Troyes, xxix, 20.
Peintures — des Catacombes, xiv, 65 ; — du *Cubiculum* dit de la Vierge, près la *Cappella greca*, xxiii, 363 ; — d'une chambre voisine de la *Cappella greca*, xxiii, 381 ; — murales de Kertch : tableau et plafond, xxiv, 394 ; — du cimetière de saint Calixte, xxvii, 149.
Pélican symbolique, iv, 581.
Perones, planche I, vii, 57.
Personnage militaire des fonts de Saint-Barthélemy de Liége, ix, 270.
Pèsement des âmes, v, 651.
Phalères, — d'après la collection de M. Hamard, etc, xxxi, 257 ; — portées par les soldats romains, xxxi, 266.
Piastres de marbre avec monogramme chrétien, xxvi, 101.
Pied de croix de Saint-Bertin (Musée de Saint-Omer), xviii, 107.
Pierre (*S.*), nouveau Moïse, fond de coupe, xxiii, 20.
Pierre — tombale de la Cathédrale de Clermont-Ferrand, i, 78 ; — de la Calomnie, trouvée à Mulhouse, i, 247 ; — gravée, d'après Marangoni, i, 297 ; — funéraire du VIe siècle à Saint-Maximin, ii, 236 ; — tombale d'un fondeur de métaux, XIVe siècle, vi, 131 ; — tombale d'un seigneur de Sissy (pl. II), vii, 169 ; — tumulaire du XIVe siècle, viii, 17 ; — gravée des Catacombes, xii, 583 ; — tombale de Guillaume Caulier, xii, 225 ; — autel de Cléder, xv, 428 ; — branlante de Mende, xv, 445 ; — percée de Duneau (Sarthe), xv, 444. — Voir *Dalle*.
Pierres sculptées de Gavrinnis, xv, 435.
Pieta, d'après Moralès, xxvii, 237.
Piliers du cloître abbatial de Moissac, xxi, 50, 59.
Pinacle — du XIVe siècle, xi, 371 ; — en application, xi, 371.
Piscine de l'église d'Ahun, iv, 28 ; — de Latran et de Lémenc, ix, 561.
Plaie (*la*) sacrée de Jésus-Christ, xxvii, 308 ; xxxii, 403.
Plan — de l'église de Coisy, i, 73 ; — de l'abbaye d'Origny-Sainte-Benoîte (Aisne), i, 410 ; — de l'église d'Eurville (Haute-Marne), i, 428 ; — de Sainte-Clotilde, à Paris, i, 442 ; — de Sainte-Agnès et de Saint-Clément, à Rome, iv, 301 ; — cruciforme ou non de diverses églises du Midi, vii, 360, 362, 364 ; — de N.-D. de Dijon, vii, 516 ; — de la Cathédrale de Clermont, viii, 10 ; — de restauration proposé pour cette église, viii, 20 ; — de N.-D. de Ham, viii, 281 ; — de sa crypte, viii, 293 ; — d'une salle d'armes et d'une chapelle au donjon de Saffita en Syrie, x, 559 ; — de la Cathédrale de Rouen, xi, 365 ; — du temple de

Salomon, XIV, 321 ; — de la mosquée d'Omar et de la basilique de la Présentation, XIV, 377 ; — optique de N.-D. de Boulogne, XVII, 1 ; — du cimetière de Priscille et de la *Cappella greca*, XXI, 273 ; — du Refuge de l'abbaye d'Étrun, à Arras, XXIII, 333 ; XXIV, 190 ; — de la chapelle des Templiers, à Laon, XXIX, 489 ; — de Saint-Jean de Lyon, XXX, 229.

Plaques — de pèlerinage, représentant saint Éloi et saint Leu, IV, 108 ; — en ivoire sculpté, IX, 515 ; — trouvées à Saint-Cyr, XV, 452 ; — sibériennes, XXIV, 58, 59, 63, 64, 67.

Plat — de Chosroès, XX, 421 ; — oriental en argent, XXIV, 12.

Poignard — gaulois, XV, 452 ; — à manche incrusté, XXIII, 194.

Poignée d'*acinaces*, XX, 410.

Pointes — de diamant, V, 538 ; — de flèche et de lance, XV, 450.

Poisson en cristal de roche, XII, 335.

Polyptyque en ivoire, appartenant à M. Ozenfant, XVIII, 113.

Ponte al Mare, à Pise, XIX, 166.

Porcelaines d'Arras et de Tournai, XXIV, 203.

Porche — de Saint-Clément à Rome, IV, 295 ; — de N.-D. d'Avignon, V, 531.

Portail — de Sainte-Marie d'Auch, I, 187 ; — de La Chaise-Dieu, I, 389 ; — de Sainte-Clotilde, à Paris, I, 439 ; — de l'église Saint-Quentin, à Tournai, I, 544 ; — de l'église Saint-Georges, VII, 209 ; — de N.-D. de Paris, VII, 520 ; — de l'église de Ham, VIII, 282 ; — de la Cathédrale de Reims, XI, 367 ; — flamboyant, XV, 68.

Porte — de Saint-Georges-lès-Allier, I, 13 ; VIII, 208 ; — (intérieur de la) de Hal, I, 311 ; — de Montmirail, III, 140 ; — de Mycènes, V, 401, 485 ; — d'église, au XIIe siècle, VI, 410 ; — romane à Saint-Servais de Maëstricht, X, 58 ; — *aurea* de Pise, XIX, 162 ; — Saint-Julien, à La Ferté-Bernard, XXII, 470 ; — sainte de l'église Saint-Isidore, à Rostov, XXVI, 164.

Porte-lampes du Ve siècle, X, 537.

Porte-lance en adoration, sculpture sur ivoire, XXVII, 305.

Portique de Salomon, au temple de Jérusalem, XIV, 265.

Portrait — de Bonne d'Artois, IX, 526 ; — de l'abbé J. Corblet, XXXII, 257*.

Pot à boire en métal, IX, 519.

Poutre décorée et peinte, VI, 370.

Présentation au Temple, fresque de Frà Angelico, XXVI, 279.

Prison (nouvelle) de Liège, I, 546.

Prostituée de l'Apocalypse, XIII, 645.

Pyxide de l'exposition de Lille, XVIII, 105.

Quatre-feuilles, VII, 529 ; XV, 72.

Religieuse aux griffes de chat, statue de Saint-Denis, XVIII, 302.

Reliquaire — de l'époque romane, à Verrue (Vienne), III, 412, 413 ; — ostensoir de Tharaux (Gard), III, 11 ; — roman en forme de croix, VII, 126 ; — de Bourges, X, 646 ; — du Musée de Cluny, XII, 502 ; — de Saint-Nicolas d'Arras, XVIII,

121 ; XIX, 352 ; — du trésor de Monza, XXI, 40 ; — de Limbourg-sur-la-Lahn, XXI, 40 ; — de Saint-Fraimbault, XXIV, 362 ; — de Saint-Laurent et Saint-Vincent de Crégy, XXVII, 96 ; — de Herford, état actuel et restauration, XXXI, 82, 83 ; — du sang de saint Étienne, à Vienne (Autriche), XXXI, 85.

Reliques de la Passion, à Sainte-Croix de Jérusalem, XX, 233.

Renard dévorant un coq, XIII, 648.

Reniement de saint Pierre (Catacombes), XIII, 215.

Rennes — de la couronne de Novo-Tcherkask, XXIII, 447; — de Taïngen, XXIII, 449.

Résurrection de la fille de Jaïre, tableau de Rembrandt, XIX, 273.

Retable — d'Anchin, IV, 449; — gothique de Buverinnes, V, 337 ; — à volets, XV, 280; — appartenant à la Maison de Charité d'Amiens, XVIII, 408; — de Saint-Cybard, XXXII, 331.

Retour de l'Enfant prodigue, tableau de L. Spada, XIX, 271.

Rinceaux, — V, 539 ; — de l'époque romane, IX, 339.

Rochet de saint Thomas de Cantorbéry, III, 145.

Rosace, VII, 529.

Rose — de N.-D. de Noyon, VI, 412; — de la Cathédrale de Strasbourg, XI, 367;— flamboyante, XV, 69.

Rouet de sonnerie, V, 169.

Sacre de saint Martin (tapisserie de Montpezat), XXX, 496.

Sacré-Cœur (*le*), dans une thèse théologique, d'après Callot, XXVIII, 167.

Saint-André au Val, à Rome, XX, 216.

Saint-Sépulcre de Sissy (pl. I), VII, 169.

Sainte-Agnès — de la place Navone à Rome, XX, 211; — Hors-les-Murs, XX, 208.

Sainte-Cécile-au-Transtevère, XX, 231.

Sainte-Chapelle — d'Aigueperse, VII, 569, 570 ; — de Riom, VII, 571 ; — de Vic-le-Comte, VII, 574

Sainte-Croix de Jérusalem, XX, 242.

Sainte-face du Sauveur, sculpture de Kessels, XI, 544.

Sainte-Vierge — son arrivée à Boulogne, IX, 285 ; — (la) et le vieillard Siméon, statue de la cathédrale d'Amiens, XVI, 1 ; — du XIVe siècle, XVI, 250 ; — de Hubert Van Eyck, XVI, 409; — du cimetière de Sainte-Agnès, XXVII, 145; — de Saint-Clément, à Rome, XXVII, 146 ; — aux six colombes, d'après un vitrail de Chartres, XXVII, 147 ; — et quatre Mages, XXX, 110. — Voir *Marie, Nativité*, etc.

Saints Cœurs de Jésus et de Marie sur la médaille miraculeuse, XXIX, 103.

Salle — des malades, à l'hôpital de Tonnerre (pl. I), VII, 289 ; — des morts, à Ourscamps, VII, 297.

Salman-Asar, sculpture de stèle, XIX, 190.

Salomé — dansant, V, 169; — sculpture de la Cathédrale de Rouen, XXVI, 205.

Samson — terrassant un lion, V, 588; IX, 162.

Sandales — de saint Edme, de Comminges, de saint Pierre de Luxembourg, VI, 337 ; — conservées dans l'église de Saint-Martin-des-Monts, VI, 577.

Sarcophage — (partie visible du) de Milan, d'après Allegranza, I, 398; — du Vatican, d'après Bosio, I, 500; — de Saint-Laurent-hors-les-Murs (fragments), II, 119; — de sainte Lucine (fragment), II, 256; — de Maëstricht, IX, 37; — de Saint-Ambroise de Milan, IX, 84; — de Saint-Zénon, à Vérone, IX, 95; — du musée de Latran, XII, 579; — d'Arles, XIX, 89; — de saint Amans, face antérieure, XIX, 221; — côté gauche, XIX, 228; — de saint Mamas, XIX, 231; — de sainte Quitterie, XIX, 137; — du musée d'Arles, XX, 65; — du musée de Latran, XXI, 145, 443. — Voir *Tombeau*.

Sarcophages — du musée de Marseille, III, 193, 289; IV, 1; VI, 1, 225, 505; — des VIe et VIIe siècles, à Milan et à Venise, XXI, 441.

Scaramangium de Mourgâh, XXI, 21.

Sceaux — de l'église de Marseille, pl. IV, II, 49; — de Notre-Dame des Tables à Montpellier, III, 428; — de la pitancerie de Saint-Germain-des-Prés, IV, 606; — de Maëstricht, VI, 78, 79, 80; — de Bilsen, VI, 81; — des Estinnes, VII, 474; — des Frères Prêcheurs de Nevers, XII, 504; — de la Société de Saint-Jean, XXV, 213; — du Mont-Athos, XXVII, 146; — de Robert IV, comte de Dreux, XXVIII, 263; — d'Adèle, comtesse de Soissons, XXVIII, 492; — de Louis le Gros, XXVIII, 493; — de Charles VII, XXVIII, 494; — ecclésiastiques de l'Angoumois, XXX, 348, 350, 352, 353, 356, 357, 358.

Scène du Déluge, par Math. Kessels, XI, 509; — de l'Évangile, tableau russe, XVI, 593; — baptismale du cimetière de Calixte, XXX, 139; — de la divine enfance, d'après un reliquaire du XIIIe siècle, XXX, 123, 124.

Sceptre hongrois, XXI, 384.

Sculpture — du portail de N.-D. de Poitiers, VI, 646, 547; — de l'église Sainte-Sophie à Trébizonde, XXIV, 26. — Voir *Bas-relief, Statue*, etc.

Seau ou baquet mérovingien, I, 44; XIX, 89.

Sennachérib à Lachis, bas-relief, XIX, 195.

Septenaire de la vie humaine, XIII, 319.

Sépulture d'Étaples, VI, 110.

Serpent (*le*) d'airain, IX, 113.

Siège de Jérusalem, XIII, 598.

Signe (*le*) du Christ, d'après divers monuments, XXVI, 385; XXX, 418.

Signes — numériques de la main, XIII, 217, 220, 222, 224, 288, 303, 320, 440, 442, 448, 449, 450, 452, 454, 456, 459, 461; — et symboles du Christ, XXV, 177.

Sirène du portail de Longpont, VIII, 344.

Sobriété (*la*), terrassant la Gloutonnerie, miniature, XX, 86.

Solea crucifère, d'après un marbre antique, VI, 577.

Soldats (*les*) au pied de la croix, miniature, XXVII, 300.

Squelette franc, couché dans sa fosse, I, 85.

Stalles — de La Chaise-Dieu, I, 392; — de Saint-Benoît-sur-Loire, XV, 282.

Stations du Chemin de Croix de Jean du Seigneur, IX, 57. — Voir *Chemin*.

Statue — de N.-D. de France, par Bonnassieux, I, 34; — en marbre de Saint-Lô d'Angers (XIVe siècle), I, 151; — de saint Pathus, II, 440; — du B. Jean de

Montmirail, III, 143; — de saint Joseph, par M. Froget, IV, 225; — de saint Firmin le Martyr, à Amiens, IV, 617; — tombale d'Odon IV, VIII, 296; — de sa femme, VIII, 297; — de Guillaume le Conquérant, VIII, 622; — de la sainte Vierge, du cabinet de M. Schaepkens, XI, 397;— de N.-D. de Bonne-Espérance, XVII. 225; — du roi Assur-Nasir-Habal, XIX, 188.

Statuette — chinoise de la sainte Vierge, I, 150; — en bois, de sainte Barbe, au Musée de Dijon, I, 364; — de saint Servais, VII, 628; — de saint Christophe, VIII, 474; — de la sainte Vierge, IX, 515; — de sainte Catherine, IX, 521; — de la sainte Vierge, provenant de Saint-Lô d'Angers, XI, 448; — de la Vierge, XII, 263; — en ivoire de l'Exposition de Lille, XVIII, 332.

Susanne — les vieillards et le Christ, d'après diverses fresques des cimetières de Rome, XXIX, 142; — d'après les sarcophages, XXIX, 299; — d'après divers monuments, XXIX, 319; — à la coupole de Sainte-Constance, XXX, 428.

Symboles et monogrammes perses, XXIII, 205.

Synagogue (*la*), statuette d'un reliquaire du XIIe siècle, VI, 451.

Système de l'univers au Moyen-Age, V, 527, 597.

Tabernacle — de Saint-Gervais-de-Vic, XXIV, 359; — de la chapelle des Saints-Anges, près Spolète, XXX, 178.

Table des marchands, à Locmariaquer, XV, 439.

Tableau de N.-D. de Cambron, VII, 457.

Tailloirs — de Chevrigny (Aisne), XXIX, 487; — de Saint-Médard de Soissons, XXIX, 488.

Tapisserie — de Bayeux, IX, 9; XII, 471; — appartenant à M. de Delaherche, XIX, 177.

Temple — d'Égine, V, 403, 404; — de Corinthe, V, 497; — de Jupiter à Némée, V, 491; — romain, IX, 289.

Tête — de lance, XV, 452; — de Vénus Cypria, XXIII, 469; — de griffon, à Persépolis, XXIV, 34; — tirée du *Calathus* de la prêtresse de Déméter, XXIV, 35; — du Christ, d'après une fresque du cimetière de Priscille, XXIX, 144.

Têtes — du Christ, XIV, 48, 135; — antiques de Rajah Hindou, XXIV, 38.

Tétramorphe d'une Bible manuscrite du séminaire de Tournai, XXIX, 359.

Tétraptyque russe, XXIV, 257, 260, 271.

Thomas de Cantorbéry (*S.*), vignette de Missel, V, I.

Tibiale, planche IV, VII, 57.

Titulus d'Encolpium, XXXI, 288.

Tombe — d'Évrard de Fouilloy à la Cathédrale d'Amiens, I, 77; XIV, 489; — en bronze de Geoffroy d'Eu, XIV, 536; — de Robert de Bouberch, XV, 282; — trouvée à Brescia, XIX, 94; — de Saint-Jean de l'Aubépin, à Lyon, XXX, 235.

Tombeau — de saint Chalétric, évêque de Chartres, I, 113; IV, 522; — de saint Léothade, I, 187; IV, 522; — de Réginald de Montclar, I, 387; — de Mgr Cart, à Nîmes, pl. III, II, 48; — de sainte Marie-Madeleine, à Saint-Maximin (bas-relief), II, 234; — de saint Sidoine, à Saint-Maximin, II, 235; — de l'église

Sainte-Geneviève, IV, 434; — de sainte Ursule à Cologne, IV, 377; — arqué, IV, 520; VI, 664; — de la crypte de Jouarre, IV, 521; — de saint Quentin, V, 329; — de Valéram III, à l'église de Rolduc, VI, 547; — de la reine Adélaïde, VI, 654; — de saint Hydulphe, à Lobbes, XI, 112; — de saint Abel, archevêque de Reims, XI, 112: — de Godefroy d'Arnberg, XII, 267; — d'Hérouval, XV, 441; — de Philibert le Beau, XVI, 33; — de saint Augustin, à Pavie, XXV, 257, 266; — de saint Ronan, à Loc-Ronan en Bretagne, XXVIII, 273; — de Matthieu Gaultier, abbé de Marmoutiers, XXXI, 333. — V. *Sarcophage, Tombe*, etc.

Torsades, V, 539.

Torse gallo-romain, IX, 291.

Tour — de Saint-Rombaut à Malines, I, 346; — de Clément VI, à La Chaise-Dieu, I, 390; — de Bruges, I, 452; — romane de l'église d'Harlebeck, I, 454; V, 444; — de Sainte-Croix à Liège, I, 545; — de N.-D. à Reims, II, 269; — de Sainte-Croix de Liège, VI, 412; — de N.-D. de Noyon, VI, 412; — de Saint-Denis, VII, 523; — de N -D. de Paris, VII, 523; — romane de la Cathédrale de Clermont, VIII, 6; — de la Cathédrale de Reims, XI, 368; — de Saint-Jacques-la-Boucherie, XV, 561; — de Toul, XV, 70; — à Pise, XIX, 159; — des Upezzinghi, XIX, 160.

Tours — romanes, V, 532; — et clochers, X, 75.

Toussaint (*la*), miniature du XIIIe siècle. XXVII, 169.

Transfiguration (*la*), par Raphaël, XVI, 353.

Travées extérieures de l'hôpital de Tonnerre, VII, 289.

Trèfle — VII, 529: — et quatre-feuilles encadrés, XI, 371; — fleuronné, XI, 371.

Trépied antique, VIII, 437.

Trésor de Priam, XX, 25.

Trésorerie d'Atrée, à Mycènes, V, 479, 480.

Trilythe de Saint-Nazaire, XV, 457.

Trinité, X, 363

Triomphe — de la Loi nouvelle, miniature de la Bibliothèque nationale, XI, 201; — du Sacré-Cœur, d'après M. Imlé, XXIX, 92.

Triphorium de N,-D. du Port à Clermont, V, 529.

Triptyque de Sainghin en Melantois, XIX, 352.

Trône épiscopal, XXX, 231.

Tumulus de Pornic, XV, 436.

Tunicelle de saint Louis d'Anjou, IV, 561.

Tympanium — de Persépolis, XXI, 11; — de Nimroud, XXI, 12.

Tympanon du XVe siècle, XIII, 79.

Vase — reliquaire de la Cathédrale de Gran, III, 496; — d'infusion, de Strasbourg, IX, 561; — à eau bénite du XVe siècle, XIV, 447; — en or du Trésor de Priam, XX, 24; — en terre cuite du Musée de Beauvais, XX, 25; — d'or de Koul-Oba, XXIV, 57; — aux saintes Huiles du Trésor de Gran, XXVIII, 383.

Vases — francs en terre, I, 43, 89; XIV, 457; — funéraires chrétiens, I, 285; —

agrafes et clefs découverts dans un cimetière de lépreux à Bernay, II, 417, 418, 419, 420, 421 ; — funéraires trouvés à Bouteilles, III, 287 ; — du Trésor de Gran, pour l'Extrême-Onction, IV, 134, 135, 137, 139; — funéraires du Moyen-Age, IV, 502, 503, 520 ; VIII, 279 , XIV, 449, 450 ; — pour l'Extrême-Onction, V, 169 ; — trouvés à Bouteilles, VI, 111 ; — de Fontenay-le-Marmion, XV, 454.
Verrière de MM. Bazin au Trocadéro, XXVI, 207.
Verroteries cloisonnées de l'orfèvrerie barbare, VIII, 393.
Vertus cardinales, d'après Orcagna, XXXII, 420.
Vie active et vie contemplative, miniature du Moyen-Age, X, 196.
Vierge martyre, émail appartenant à M. Larangot-Wavrin, XVIII, 113.
Vignette — d'un manuscrit russe du couvent de Saint-Serge, XXVI, 141 ; — du XVIIe siècle, relative au Sacré-Cœur, XXVII, 322. — Voir *Miniature.*
Vincent-de-Paul (*S.*), sculpture de M. Cabuchet, XXVIII, 102.
Virole de torque, XXIII, 197.
Vitrail — de l'Immaculée-Conception, XVII, 169; — de Saint-Jean de Lyon, XXX, 232. — Voir *Verrière.*
Vœu de Marseille au Sacré-Cœur, XXVIII, 463.
Voussures du XIIe siècle, VI, 410.
Voûtes — en bois du Moyen-Age, VI, 364, 365, 366, 367, 368, 369 ; — de la crypte de Sainte-Lucine, XV, 224 ; — du cimetière de Priscille, XXIII, 381.
Voyage des saintes Marie Jacobé et Salomé, sculpture, VI, 265.
Vue — du Rocher de Corneille, au Puy, I, 32 ; — de Nauplie, V, 407 , — de Mégare, V, 549 ; — du Refuge de l'abbaye d'Étrun à Arras, XXIII, 6 ; — du palais du Trocadéro, XXVI, 455.

Wilgeforte (*sainte*), X, 113.

Zigzags, X, 538.

SUPPLÉMENT.

ARTICLES INSÉRÉS DANS CE DERNIER NUMÉRO PENDANT L'IMPRESSION DES TABLES.

A nos Lecteurs, 257*.
Barbier de Montault (*Mgr*). Les mesures de dévotion, 360.
Grimouard de Saint-Laurent (*Cte de*). Observations relatives au classement des Vertus, 420.
— Quelques nouvelles indications sur les images du Sacré-Cœur, 426.
Laverdant (*G.-D.*). Le Christ devant Pilate, tableau de Munkacsy, 428.
Mallat (*W.-Joseph*). L'église de Gensac (Charente), 438.
Plaine (*Dom*). Note sur les sept Saints de Bretagne, 430.

GRAVURES NON COMPRISES DANS LA TABLE.

Chapelle-Grotte de Saint-Cybard, XXXII, 331.
Crosse eucharistique de Beaulieu, XXXII, 448.

L'Editeur-Gérant : P.-M. LAROCHE.